
Entartete
MUSIK
EINE ABRECHNUNG VON
STAATSRAT Dr.H.S.ZIEGLER

ENTARTETE MUSIK

Eine Abrechnung

von Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler

Generalintendant
des Deutschen Nationaltheaters zu Weimar

Druck und Verlag:
Völkischer Verlag G. m. b. H., Düsseldorf

„Ein Mensch, der eine Sache weiß, eine gegebene Gefahr kennt, die Möglichkeit einer Abhilfe mit seinen Augen sieht, hat die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, nicht „im stillen" zu arbeiten, sondern vor aller Öffentlichkeit gegen das Übel auf- und für seine Heilung einzutreten. Tut er das nicht, dann ist er ein pflichtvergessener elender Schwächling, der entweder aus Feigheit versagt oder aus Faulheit und Unvermögen"

Adolf Hitler

„Mein Kampf", Seite 399

Umschlagzeichnung Ludwig Tersch (Lucky)

ENTARTETE MUSIK

Die Ausstellung „Entartete Musik" in den Reichsmusiktagen 1938 in Düsseldorf ist mit einer besonderen Spannung, ja, vielleicht auch mit mehr oder weniger gemischten Gefühlen erwartet worden. Man darf überzeugt sein, daß mein Gefühl der Verantwortung auf diesem Gebiete eines hervorragenden Kultur- und Kunstbezirks um nichts geringer ist als das Verantwortungsgefühl eines nationalsozialistischen Politikers in den rein politischen Bezirken, in denen freilich alle grundsätzlichen Fragen schneller und radikaler geklärt worden sind. Der Nationalsozialismus hat jedoch seine Totalitätsansprüche für alle Gebiete des deutschen Lebens angemeldet und wird davon niemals abgehen. Wir haben eine weltanschauliche Revolution erlebt, die bei ihren gewaltigen Ausmaßen selbstverständlich noch lange nicht beendet sein kann. Die Wende hat sich zwar vollzogen, aber die Umwandlung in allen Teilen dieses Lebens ist noch nicht beendet. Der Führer hat als Staatsmann und Neugestalter deutschen Volkstums ein neues deutsches Gesicht nicht allein dadurch schaffen wollen, daß er dem Staatsleben eine neue Form gab. Er hat vielmehr eine Revolutionierung des ganzen Menschen und seines Wesens gefordert. Es war nach einer langen Zeit der Entartung von vornherein klar, daß Jahre und Jahrzehnte einer intensiven Erziehungsarbeit notwendig sein würden, um eine vollgültige geistige, seelische und charakterliche Erneuerung Deutschlands herbeizuführen.

Der deutsche Mensch ist bei seiner rassemäßigen Zusammensetzung von jeher verhältnismäßig instinkt-unsicher gewesen und diese Instinktunsicherheit sowohl in den primitivsten und elementarsten Fragen des politischen Lebens, erst recht aber in den höheren nationalen Fragen „Rasse und Volkstum", in den Kulturbezirken, macht den deutschen Erneuerungsprozeß ungewöhnlich schwierig. Neben dem mangelnden Instinkt für die inneren und äußeren Lebensnotwendigkeiten war es auch der mangelnde Wille zum Leben an sich, der unsere Existenz als Nation oftmals in Frage gestellt und uns sogar zur Selbst-

entäußerung und zur Selbstaufgabe geführt hat. Es liegt auf der Hand, daß ein Volk, das noch nicht einmal die Kraft der Entscheidung über politische und wirtschaftliche Versklavung oder Freiheit aufbrachte, auch die Kraft vermissen ließ, einer seelischen Versklavung und einer geistigen Vergiftung Widerstände entgegenzusetzen.

Wenn heute das Problem der entarteten Musik, in den Augen mancher Zeitgenossen kühn und verwegen, angepackt wird, so betone ich von vornherein, daß es von der hohen Warte nationalsozialistischer Kulturpolitik geschieht und geschehen muß. Erste Voraussetzung für den Kulturpolitiker bleibt dabei natürlich nach der Forderung des Führers der musische Mensch, die künstlerisch ausgerichtete Natur und eine starke intuitive Fähigkeit, vor allem aber die Gabe der synthetischen Schau, die ihm vor vielen Spezialisten und analytisch sehenden Menschen den Vorrang gibt.

Es ist weder der Wille des Präsidenten der Reichskulturkammer, des Reichsministers Dr. Goebbels, noch der Wunsch des Leiters der Abteilung Musik im Reichspropagandaministerium, Dr. Drewes, noch meine eigene Absicht, daß ich mit der von Generalmusikdirektor Paul Sixt und mir organisierten Ausstellung Attacken gegen einzelne Existenzen reiten oder gar deutschen Männern der Musik das Brotverdienen erschweren wollte. Die Warte, von der ich vorstoße, soll die Gewähr bieten, daß ich im Interesse der Gegenwart wie auch im Interesse des Nachwuchses zur Klärung helfend beitragen möchte und daß ich nichts sehnlicher herbeiwünsche, als eine saubere Atmosphäre und eine freie und frische Luft, in der künftig der schöpferische wie der nachschöpferische Musiker Deutschlands freier atmend leben und arbeiten kann. Ich bin überzeugt, daß mit manchem, was hier ausgesprochen wird, ein Schlußstrich unter bestimmte Fragen gezogen ist, von denen manch allzu Harmloser und allzu Unvoreingenommener meint, sie seien im Grunde längst überholt. Weiterhin glaube ich, in mancher Beziehung Anregung zu geben und Anstoß zum Nachdenken in einer bestimmten Richtung. Ganz sicher kann ich eines nicht und will ich auch eines nicht: nämlich Rezepte verschreiben oder gar Gesetze umreißen für die Neugestaltung des deutschen Musiklebens. Im wahrhaft schöpferischen Prozeß entscheidet allein der vollschöpferische Mensch, der aus der Eingebung und dem begnadeten Talent gestaltende Künstler, der die deutsche Seele zum Klingen bringen und durch sein Kunstwerk deutsches Wesen sich offenbaren lassen will. Es ist aber meiner Überzeugung nach keine unwichtige Arbeit, dem schöpferischen Menschen im Volk und in

der Jugend den aufnahmebereiten Hörerkreis durch zielbewußte Erziehung zu schaffen, auf dessen Resonanz der einsam Schaffende als hervorragendster Volksgenosse Anspruch hat. Und es ist eine ebenso wichtige Aufgabe, dem musikalischen Nachwuchs, aus dem sich ja vielleicht schöpferische Talente entwickeln, so intensiv wie möglich wahrhaft deutsches Wesen zu künden.

Der hat von Aufgabe und Umfang des Nationalsozialismus keine rechte Vorstellung, der da meint, daß der für das ganze Volksleben ausgeschaltete Überindividualismus der liberalistischen Vergangenheit für die Gebiete der Kunst bestehen bleiben dürfe. Der weiß nichts vom Nationalsozialismus, der die Ansicht vertritt, daß Politik mit Kunst nichts zu tun habe und bei der neuen seelischen und charakterlichen Ausrichtung des neuen Volkes die Fragen der einzelnen Kunstgebiete außerhalb der Betrachtung bleiben könnten. Politik treiben heißt: das Leben eines Volkes betreuen und auf allen Gebieten des nationalen Daseins für eine gesunde Entwicklung Sorge tragen. Kulturpolitik treiben aber heißt: Betreuung der *Seele* des Volkes, Pflege seiner schöpferischen Kräfte und aller völkischen Charakter- und Gesinnungswerte, die wir in dem Generalbegriff „Volkstum" zusammenfassen. Der Politiker wie der Kulturpolitiker haben das gleiche Ziel: Schaffung einer starken Nation und Sicherung ebenso ihrer materiellen wie ihrer ideellen Lebensbasis, Sicherung ihres Daseins nach außen und Vertiefung ihres Daseins nach innen. Als Erzieher aber kommt der Künstler um eine gründliche historische Schulung, um eine tiefe künstlerische Bildung nicht herum. Dies aber vor allem anderen: Wie sich der *politische* Mensch ganz und gar von jener grauenhaften Denkart des Demokratismus und des Bolschewismus und kompromißlos von jedwedem Element der Zerstörung freimachen mußte, wie sich der staatspolitisch denkende und handelnde Deutsche in der Gefolgschaft Adolf Hitlers radikal losreißen mußte von einem Leben, das innerlich zermürbt und faul geworden war, so mußte sich auch in dem höheren Dasein der Nation, in der Welt der *künstlerischen* Betätigung, wofern von kultureller Aufbauarbeit die Rede sein sollte, jeder Verantwortliche kompromißlos freizumachen suchen von all den zerstörenden Geistern, die mit ihrer ständigen Negierung des Volkslebens durch das Mittel ihrer Propaganda und ihrer Scheinkunst, das nationale Leben insgesamt unheilvoll zerstört hatten.

Jeder einigermaßen Klardenkende muß heute nachgerade wissen, daß das *Judentum* schon seit der Zeit Heinrich Heines und Ludwig Börnes als Ferment der Dekomposition und als Verspotter aller

deutschen Tugenden und Charaktergrundwerte gewirkt und daß die raffinierteste Arbeit der Zerstörung des politischen Lebens ja gerade mit den Mitteln des Schrifttums, der Scheinwissenschaft, der Künste und der Presse geleistet worden ist. Diese vom Führer tausendfach gepredigten und bewiesenen Zusammenhänge sind ja schließlich zu dem Zwecke aufgedeckt worden, daß alle deutschen Menschen die Konsequenzen aus ihnen ziehen und wachsam werden.

Es ist unschwer zu erkennen, daß das jüdische Literatentum von Heinrich Heine bis zu den jüdischen Berufsgenossen nach dem Weltkriege, deren Prophet Alfred Kerr war, außerordentlich konsequent und zielsicher gearbeitet hat. Wenn ich diese Binsenwahrheit ausspreche, so muß ich als politisch empfindender künstlerischer Mensch und Kulturpolitiker auch den nächsten Schritt tun und die Zusammenhänge auf den Nachbargebieten der Literatur, also auf dem Gebiete der Musik, der bildenden Künste und der Baukunst ins Auge fassen und mit der gleichen Gründlichkeit wie dort untersuchen. Wir müßten uns sonst den Vorwurf der Halbheit und mangelnden Folgerichtigkeit im Denken und Handeln machen. Ja, ich halte es für reichlich spät oder im Gedenkjahr Richard Wagners zumindest an der Zeit, sich der Tatsache zu entsinnen, daß Richard Wagner seinen lieben Deutschen schon vor nahezu drei Menschenaltern das Judentum in der Musik einigermaßen deutlich dargestellt hat. Aber auch der nicht historisch und kulturhistorisch geschulte Mensch hat dann doch immer noch die Möglichkeit, aus den elementaren, vom Führer verbreiteten Erkenntnissen von Rasse und Volkstum und an Hand der allerkrassesten kulturbolschewistischen Erscheinungen der entarteten Literatur und der entarteten Kunst auch auf Zustände eines Gebietes Schlüsse zu ziehen, das man beim besten Willen nicht als außerhalb jeglichen politischen oder kulturpolitischen Geschehens betrachten kann. Denn schließlich ist ja gerade die Musik, die hier in Frage steht, einer der heiligsten Bezirke unseres ganzen inneren Daseins als völkische Menschen, einer der Zentralbezirke unseres Lebens.

Was der Literaturhistoriker Adolf Bartels für die Entwicklung der deutschen Literatur erklärt, müssen wir auch auf die anderen Kunstgebiete anwenden. Wie er immer betont hat, ist die Entartung nicht allein auf den jüdischen Einfluß zurückzuführen. Es wäre zu bequem, wollte man z. B. den Kapitalismus als eine Erfindung des Judentums und die liberalistisch-kapitalistische Entwicklung allein als jüdische Schuld ansehen. Aber so viel ist wohl sicher,



In diesen Blättern wurde der Musikbolschewismus hochgezüchtet!

daß das Judentum diese Entwicklung sehr wesentlich mit gefördert hat und schließlich zum Hauptträger des Kapitalismus und seiner internationalen Formen geworden ist. Bei der zielbewußten Umfälschung aller Werte und aller Ideen des Wirtsvolkes hat der Jude sozusagen kein Gebiet ausgelassen, zumal er ja überall mit offenen Armen aufgenommen wurde.

Da aber das jüdische Volk in erster Linie händlerisch veranlagt ist und die geschäftlichen Künste vor allem souverän beherrscht, ergab es sich zwangsläufig, daß es auch die Kulturgebiete in den Bereich seines händlerisch-geschäftlichen Denkens einbezog und alle *Kultur- und Kunstdinge* ebenso wie die Gegenstände der Politik *zur Geschäftsware* stempelte. Durch dieses unheilvolle Wirken erklärt sich die ständig zunehmende Vermaterialisierung aller deutschen Einrichtungen, die oft aus reinstem Idealismus entstanden waren und nach und nach zum jüdischen Monopol wurden. Zwischen der Gesinnung eines jüdischen Professors der Germanistik oder der Medizin oder der Naturwissenschaft und der Gesinnung eines jüdischen Großbankiers war im Grunde kein wesentlicher Unterschied. Was Heinrich Heine oder Ludwig Börne in der Zeit der Romantik predigen und preisen, bewegt sich auf derselben geistigen Basis wie das literarische Handwerk eines Alfred Kerr oder Tucholsky. Höchstens, daß im *künstlerischen* Juden noch das besonders hervorstechende Merkmal der Eitelkeit und der Sucht, sich in Szene zu setzen, hinzutritt, das vielleicht beim reinen Geschäftsjuden weniger entwickelt ist. Für alle zusammen aber war schließlich *Reklame alles* und in der Schaufensterregie unterschied sich ein Wertheim nur unwesentlich von einem Max Reinhardt.

Das zu Beginn des 19. Jahrhunderts mehr und mehr emanzipierte und nach 1848 voll entfesselte Judentum wurde aus seinem Rassewillen heraus nicht müde, in jedweden Denkprozeß und in jedes Gefühlsleben deutscher Menschen einzugreifen und den Deutschen neue Vorstellungen, nämlich die der jüdischen Rasse, von den Dingen des Lebens aufzuschwatzen. *Die unheilvollste Tätigkeit der Juden des 19. Jahrhunderts aber müssen wir wohl in den unentwegten Versuchen sehen, das Volk von seinen schöpferischen Kräften, von seinen Talenten und Genies, zu trennen und damit von den anschaulichsten Beispielen von Rasse und Volkstum zu entfernen.*

Jedes Volk kann von seinen *Genies* die für alle Fragen notwendigen Maßstäbe leihen. Darin sehen wir die Sendung der

Zwei prominente Vorkämpfer des
Musikbolschewismus



Der Jude Adolf Weißmann, Verfasser der „Musik in der Weltkrise"
(gezeichnet von dem Juden Fingesten)



Dr. Heinrich Strobel, der die Zeitschrift „Melos" zum Tummelplatz aller Dolchstöße gegen das Deutsche in der Musik machte und als „Avantgardist" des jüdischen Kunstbolschewismus Geschichte zu machen glaubte.

(gezeichnet vom Juden Dolbin)

Genies als der größten Erzieher und als der Repräsentanten der ewig-gültigen Gesetze des Volkstums. Werden Volk und Genie einander entfremdet und schieben sich zwischen diese beiden Gruppen wesens- und artfremde Elemente, die entweder die Talente und Genies totschweigen und sie als angebliche Mittler umfälschen oder dem Volke artfremde Lebensregeln diktieren, so müssen sich die Begriffe dieses von seinen Genies abgetrennten Volkes allmählich verwirren, zumal unmündige und sehr junge Völker von verhältnismäßig geringer Tradition ohne treue Ratgeber gar nicht auskommen können.

Und so erleben wir nun in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dann bis über den Weltkrieg hinaus die fortschreitende grauenvolle Entfremdung vom besseren Ich, vom eigenen Wesen, von allen geschichtlichen Werten, von der schöpferischen Persönlichkeit. Verkennen wir doch nicht, wie weit die Dinge wenige Jahre vor dem Kriege gediehen waren. Klagte doch der Jude Moritz Goldstein im Jahre 1911: „Wir Juden verwalten den geistigen Besitz eines Volkes, das uns die Fähigkeit und Berechtigung dazu abspricht". Wer aber hat damals einen Adolf Bartels verstanden, der diesem Moritz Goldstein unerschrocken antwortete und die Juden nicht als „Verwalter", sondern als „Vergewaltiger" des deutschen Kulturgutes kennzeichnete? Der Verfall aber war schon so weit gediehen, daß auf Männer wie Bartels nur noch kleine Scharen deutscher Jugend hörten, von denen dann die meisten auf den Feldern Frankreichs blieben.

Sollte es in der Musik nicht genau so trostlos ausgesehen haben wie in der Literatur und in der bildenden Kunst, wo doch Bartels in seiner berühmten Rede über den deutschen Verfall vom Januar des Jahres 1913 in Berlin ausrief: „Man saugt uns das Mark aus den Knochen und stiehlt uns die Seele"? Einem Volke, dem man die Seele stiehlt, stiehlt man auch die Musik, ihm ist eines Tages nichts mehr heilig, was seinen Ahnen heilig war. Ein Volk, das sich seine Gefühlswerte und Gemütswerte täglich zertrampeln läßt, ohne sich aufzubäumen, ein Volk, das sich Kleinodien wie das Volkslied verhunzen und damit sich selbst verhöhnen läßt, verliert auch jeden sittlichen Widerstand in politischer und endlich in wirtschaftlicher Beziehung. Ein Volk, das ein Alfred Kerr verhöhnen konnte, der vor Annahme des Dawes-Paktes zynisch meinte, es hieße nicht nach altgermanischem Wahlspruch: „Lieber tot als Sklave", sondern nach seiner Auffassung viel besser: „Lieber dreimal Sklave als tot", ein Volk, das sich seine Helden des Weltkriegs durch Ernst Toller mit der Ansicht beschmutzen ließ, daß das Heldenideal „das dümmste Ideal" sei, ein solches Volk



„Schönberg...

„Schönberg gehört zu den Kolumbusnaturen. Er schloß der Musik neue Ausdruckswelten auf. Halb verdrängte Melancholien, gestammelte Befürchtungen, Ahnungen, bei denen sich das Auge zum Bersten weitet, Hysterien, die mit uns allen leben, und jenes Heer der Krämpfe: sie werden Klang!"

(Der jüdische Musikliterat Siegmund Pisling über den Juden Arnold Schönberg)

hat überhaupt keine reinen und ungetrübten Sinne mehr für irgendein Phänomen, weder für den Klang der Muttersprache noch für den elementaren Klang des Volkslieds und erst recht nicht für die elementare Kraft in einem einzigen musikalischen Gedanken eines klassischen Meisterwerkes.

Ein Volk, das dem „Jonny", der ihm schon lang aufspielte, nahezu hysterisch zujubelt, mindestens aber instinktlos zuschaut, ist seelisch und geistig so krank geworden und innerlich so wirr und unsauber, daß es für die unendliche und uns immer wieder erschütternde Reinheit und Schlichtheit und Gemütstiefe der ersten Takte der „Freischütz"-Ouvertüre gar nichts mehr übrig haben kann. Aber da beginnt nicht etwa nur eine biologisch-medizinische oder gar nur eine ästhetische Frage, nein, da beginnt eine völkische Ehrenfrage, um die wir nicht herumkommen und die wir endlich einmal mit letzter Deutlichkeit herausstellen müssen.

Wenn Richard Wagner in seiner Abhandlung „Das Judentum in der Musik" schon auf die Scharlatane und seichten Nachahmer der jüdischen Musikproduktion seiner Zeit hinweist und nachweist, mit welcher Solidarität das Judentum alle deutsche Musik und deren Schöpfer bekämpft hat zu einer Zeit, da der jüdische Komponist aus guten Gründen immerhin noch ein bestimmtes Stilniveau wahrte, so sollten wir Nachfahren Wagners erst recht gewitzt sein, die viel plumperen Scharlatane der jüngsten Vergangenheit zu entlarven, die jahrzehntelang unser Opern- und Konzertleben beherrscht haben. Aber unser Grundfehler ist es ja von jeher gewesen, weder etwas aus der politischen Geschichte noch aus der Kulturgeschichte zu lernen und instinktlos dahinzuschwimmen in einem Strom von Flüssen und Einflüssen, deren Quellen bei einiger Gründlichkeit so leicht zu erkennen wären.

Es packt einen oft ein Grauen, wenn man bedenkt, daß wir uns Dichtung, Musik und Bildnisse von einem Fremdvolk haben schenken lassen, von dem wir ganz genau wissen, daß es allezeit einen infernalischen Haß gegen alles Germanische gehegt hat. Das nannten wir eine Bereicherung unserer Kultur, wir, die wir alles Kunstschaffen als eine seelische Offenbarung, als Offenbarung einer unendlichen Liebe, zum Volke, zur Schönheit des Vaterlandes und zur Erhabenheit unserer Gottheit ansehen. Welche unüberbrückbaren Gegensätze, die uns aber von raffiniertesten Jongleuren und wendigsten Artisten ausgeredet und mit Scheinkonstruktionen überbrückt wurden! Und schließlich hatte der Haß jener Seite gegen alles Germanische so vergiftend gewirkt, daß

Zwei jüdische Vielschreiber

Ernst Toch war auf den Musikfesten in Donaueschingen und Baden-Baden, aber auch auf den Tonkünstlerfesten des ADMV. ein begehrter Notenschreiber. Er brachte das Kunststück fertig, für das Tonkünstlerfest 1930 in Königsberg eine Oper „Der Fächer" anzubringen, zu der bei Annahme des Werkes noch kein Akt geschrieben war.



Franz Schreker war der Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten. Es gab keine sexual-pathologische Verirrung, die er nicht unter Musik gesetzt hätte.

viele von uns *mitzuhassen* begannen, mindestens aber respektlos und ehrfurchtlos über unsere eigenen germanischen Meister zu sprechen anfingen. Damit verloren wir ein gut Teil der Selbstachtung und hätten beinahe vor der Welt die Achtung als Nation eingebüßt, wenn die aufrüttelnde Tat des Führers nicht geschehen wäre.

Wir sehen also klar: *Kulturfragen* sind im tiefsten *Ehrenfragen*, und ich glaube nicht, daß es eine Schande ist, wenn wir in kameradschaftlicher Gemeinsamkeit schon vorhandene nationale Einsichten vertiefen, vorhandene Fehler korrigieren und Mängel in aller Öffentlichkeit beim Namen nennen, die bei einem solchen völkischen Entwicklungsprozeß ganz gewiß nicht von heute auf morgen abgestellt werden konnten. Wesentlich ist nicht, wie *schnell* wir sie abstellen, sondern daß wir überhaupt den ehrlichen Willen aufbringen, entscheidende Schritte zu tun und die endgültige reinliche Scheidung durchzuführen.
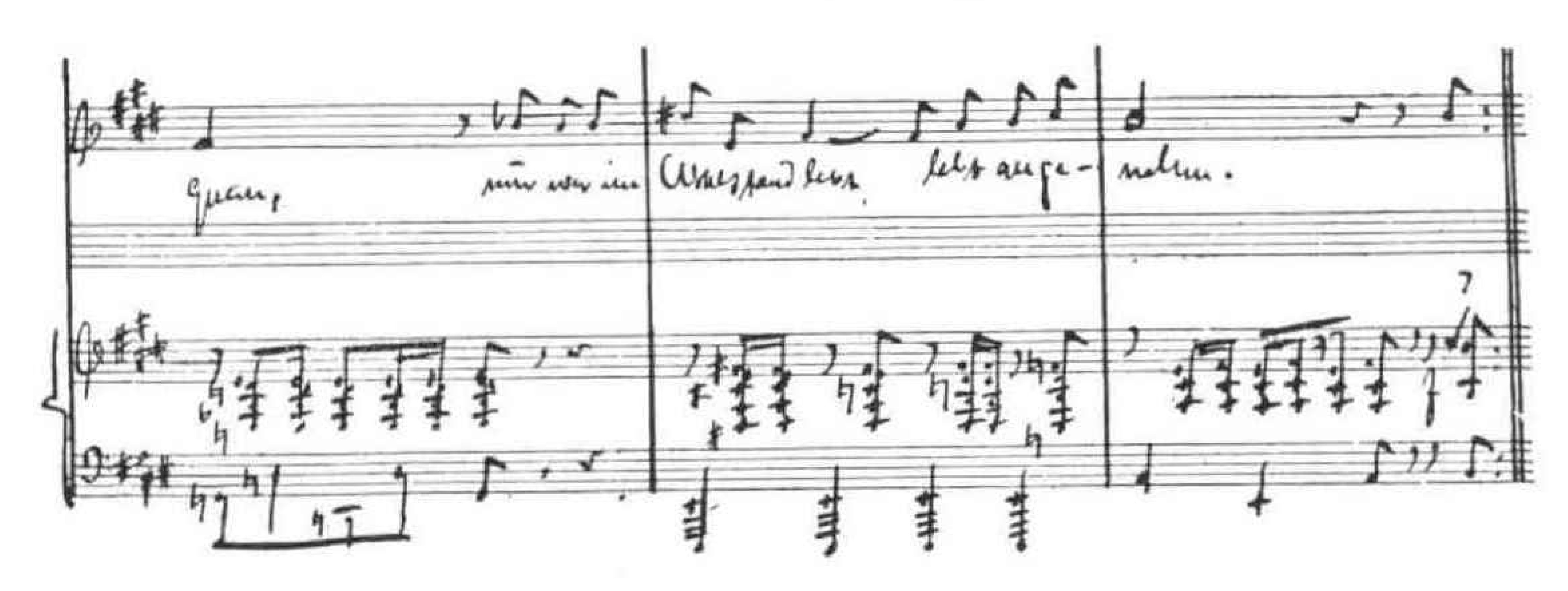
Sie durchzuführen, gibt es vielerlei Wege und Methoden. Das Wichtigste ist die *Aufklärung* und der Anschauungsunterricht, der ebenso in Vorträgen wie in Schriften, aber auch in Ausstellungen erfolgen kann. Eine solche radikale Aufklärung durch Anschauung für das Gebiet der entarteten Kunst hat der Führer letztes Jahr durch die bekannte Ausstellung gegeben, und es ist gewiß, daß sich ihr kein Volksgenosse hat entziehen können. *Auf dem Gebiete der Musik* ist diese Aufklärung selbstverständlich *viel schwerer*, weil hier das plastische Anschauungsmaterial in viel geringerem Maße zur Verfügung steht. Aber wer Zusammenhänge zu sehen vermag oder gar durch langjähriges Studium und langjährige Erfahrungen ein besonders geschultes Auge für Zusammenhänge bekommen hat, der kann unschwer z. B. auf dem Gebiet der *Opernmusik* von der offensichtlich entarteten „Dichtkunst" des Librettos und einer dekadenten Persönlichkeit, die für das Textmachwerk verantwortlich zeichnet, auf die Gesinnung des Komponisten schließen, der ja zur Ehe mit dem Librettisten von keiner Macht der Welt, sei es denn von einer jüdischen Verlagsmacht, verleitet oder gar gezwungen werden kann. Ich formuliere allgemeingültig: Sage mir, wer dein Libretto schreibt, und ich will dir sagen, was du bist! Die Antwort wird im Hinblick auf Werke der jüngsten Vergangenheit dann sehr oft lauten müssen: mindestens instinktlos. Oft aber wird sie heißen müssen: von gleicher Gesinnung und gleicher Art wie der Textdichter. „Es tut mir lang schon weh, daß ich dich in der Gesellschaft seh'!", habe ich in den letzten Jahrzehnten mit Gretchen oftmals ausrufen müssen, wie mir anderseits ebenso klar wurde, daß



Der "Schöpfer" der Dreigroschenoper

KURT WEILL, PERSÖNLICH

und seine Handschrift mit dem Selbstbekenntnis aus der „Dreigroschenoper":
„ . . nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm."

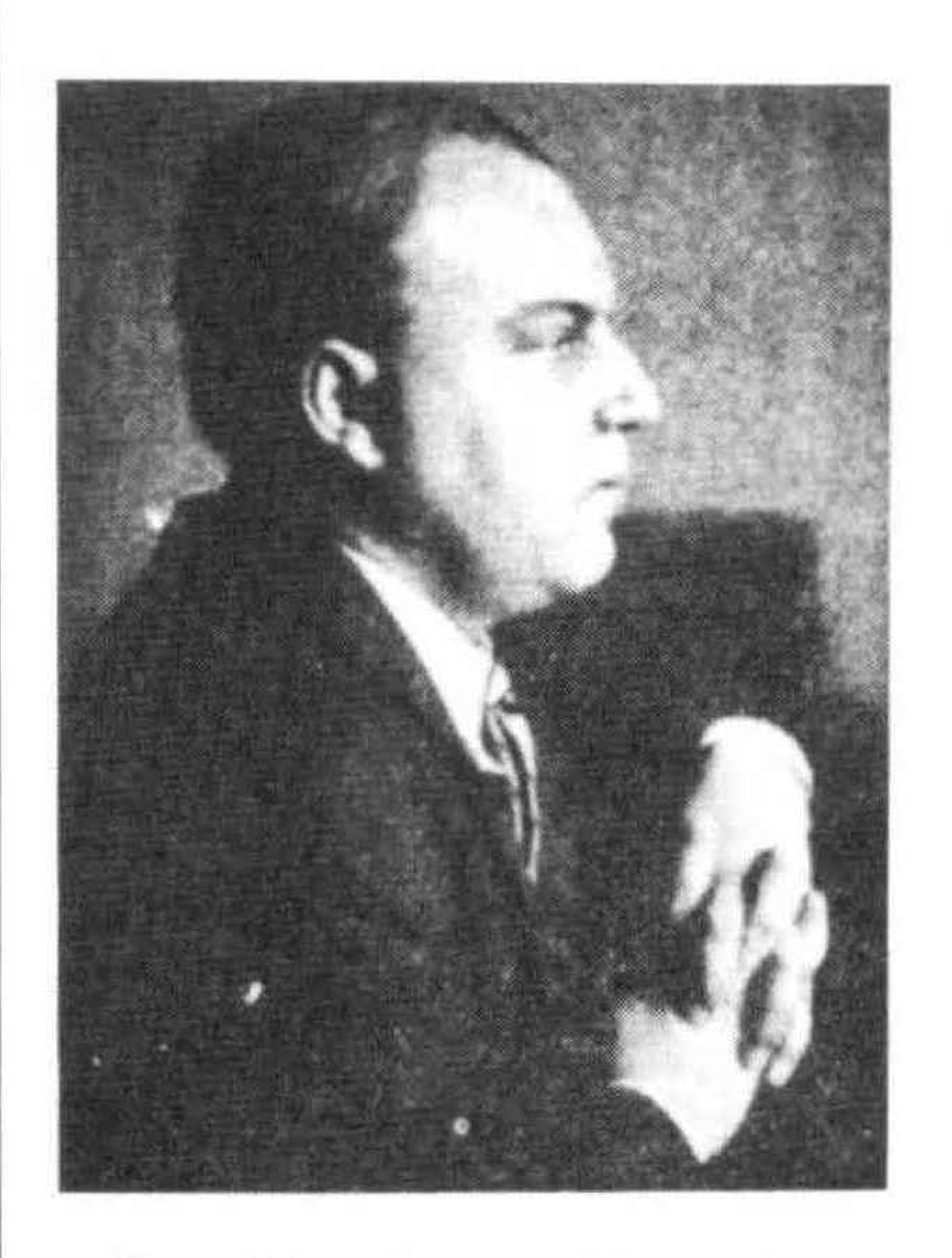


jeder den Librettisten hat und jeder den Regisseur und Bühnenbildner findet, den er verdient. Daß dann jeder auch die Presse bekam, die er verdiente, versteht sich wohl am Rande.

Was in der Ausstellung „Entartete Musik" zusammengetragen ist, stellt das Abbild eines wahren Hexensabbath und des frivolsten, geistig-künstlerischen Kulturbolschewismus dar und ein Abbild des Triumphes von Untermenschentum, arroganter jüdischer Frechheit und völliger geistiger Vertrottelung, wobei ich aber gleichzeitig nicht umhin kann, wenigstens andeutungsweise auch die Nachwirkungen aufzuzeigen, die im heutigen Musikleben noch immer zu finden, wenn auch allmählich zu verschwinden im Begriffe sind.

Es liegt auf der Hand, daß das von Adolf Bartels aufgestellte Gesetz, daß das Schrifttum dem Volkstum entspricht, jüdisches und deutsches Schrifttum also zweierlei ist, daß dieses Gesetz auch für alle anderen Künste Gültigkeit hat. Jüdische Musik und deutsche Musik bleiben also auch zweierlei. Gewinnen nun aber in der Entwicklung jüdische Musikgesetze oder Gesetzeskonstruktionen und Scheindoktrinen, jüdische Klangphysik und Klangpsychologie eine bestimmte Vorherrschaft auch in der deutschblütigen Musikerschaft dergestalt, daß sich deutsche gedankenlose Nachbeter den Einflüssen einer minderwertigen Rasse aus eigener Schwäche und mangelnder Schöpfer- und Einfallskraft nicht entziehen können, so entsteht zwangsläufig eine Entartung der deutschen Musikerschaft und des musikalischen Schaffens. Entartete Musik ist dann im Grunde entdeutschte Musik, für die das Volk in seinem gesunden Teil auch kein Empfangsorgan, keine Empfindung und Empfänglichkeit aufbringen wird. Sie ist zuletzt Gegenstand snobistischer Verhimmelung oder rein intellektueller Betrachtung von seiten mehr oder weniger dekadenter Literaten und Skribenten, die nun freilich in den Musikzeitschriften „Melos" und „Anbruch" wahre Orgien gefeiert haben.

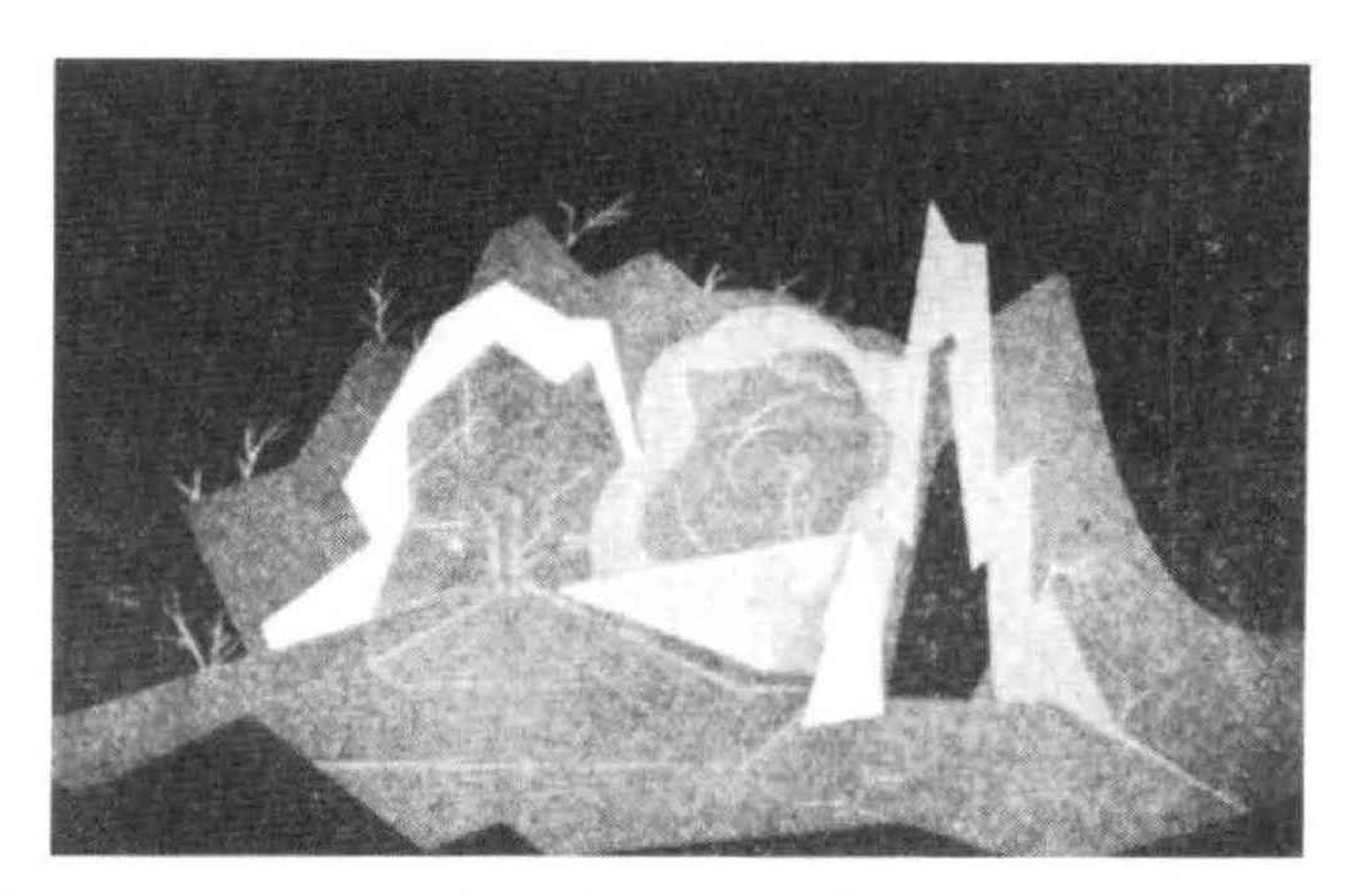
Wenn wir heute ohne Zorn und Eifer den „Anbruch" z. B. des Jahres 1930 aufschlagen, also eines Jahres, in dem wir in Thüringen mit Dr. Frick schon den ersten nationalsozialistischen Minister hatten, in dem wir das Weimarer Schloßmuseum schon von den schlimmsten Auswüchsen der entarteten Kunst säuberten, und in dem in Leipzig Krenеks skandalöses Opernwerk „Leben des Orest" mit tosendem Beifall eines im wesentlichen jüdischen Parketts aufgenommen wurde, so könnte man geneigt sein, mit erhabenem Lächeln über den lackierten Dreck hinwegzusehen, den damals ein Kritiker über diese



Ernst Krenek propagierte in „Jonny spielt auf" die Rassenschande als die Freiheit der „Neuen Welt"



Anton Webern, ein „Meisterschüler" Arnold Schönbergs, übertrumpfte seinen Dresseur noch um etliche Nasenlängen



Auflösung nicht nur in der Musik, sondern auch im Bühnenbild!
Dieses Szenenbild zu Schönbergs Irrenhaus-Phantasie „Die glückliche Hand" nannte der Bauhäusler Oskar Schlemmer eine Landschaft!

Uraufführung schreibt, der noch dazu auf den sehr stark verpflichtenden Namen „R e d l i c h" hört. Wie entartete Kritik jener Tage entartete Musik pries, das geht aus jener „redlichen" Kritik über Kreneks „Leben des Orest" deutlich genug hervor. Da wird dieses durch und durch faulige Werk als Gipfelpunkt jener „ideologischen Entwicklung" gepriesen, die „mit dem Kollektivismus der „Zwingburg" begann und ihrem zentral gestellten Problem der menschlichen Freiheit im „Orest" die ästhetisch überzeugende Fassung verlieh". Und Redlich meint, daß die Optik, in der hier die Antike gesehen sei, und die stilistische Nuance, mit der hier „ein ältester Mythos u n l i t e r a r i s c h , a h i s t o r i s c h , a n t i ä s t h e t i s c h , im reinsten Sinne des Wortes r e i n m e n s c h - l i c h gestaltet sei," und „die einfache, in ihrer Klarheit ungemein sinnfällige Deutung, die hier der barbarischen Symbolik alter mythologischer Verknüpfungen zuteil wurde", daß dies alles „auf eine völlige Veränderung unserer Einstellung zum ideellen Ursinn der Antike hindeute".

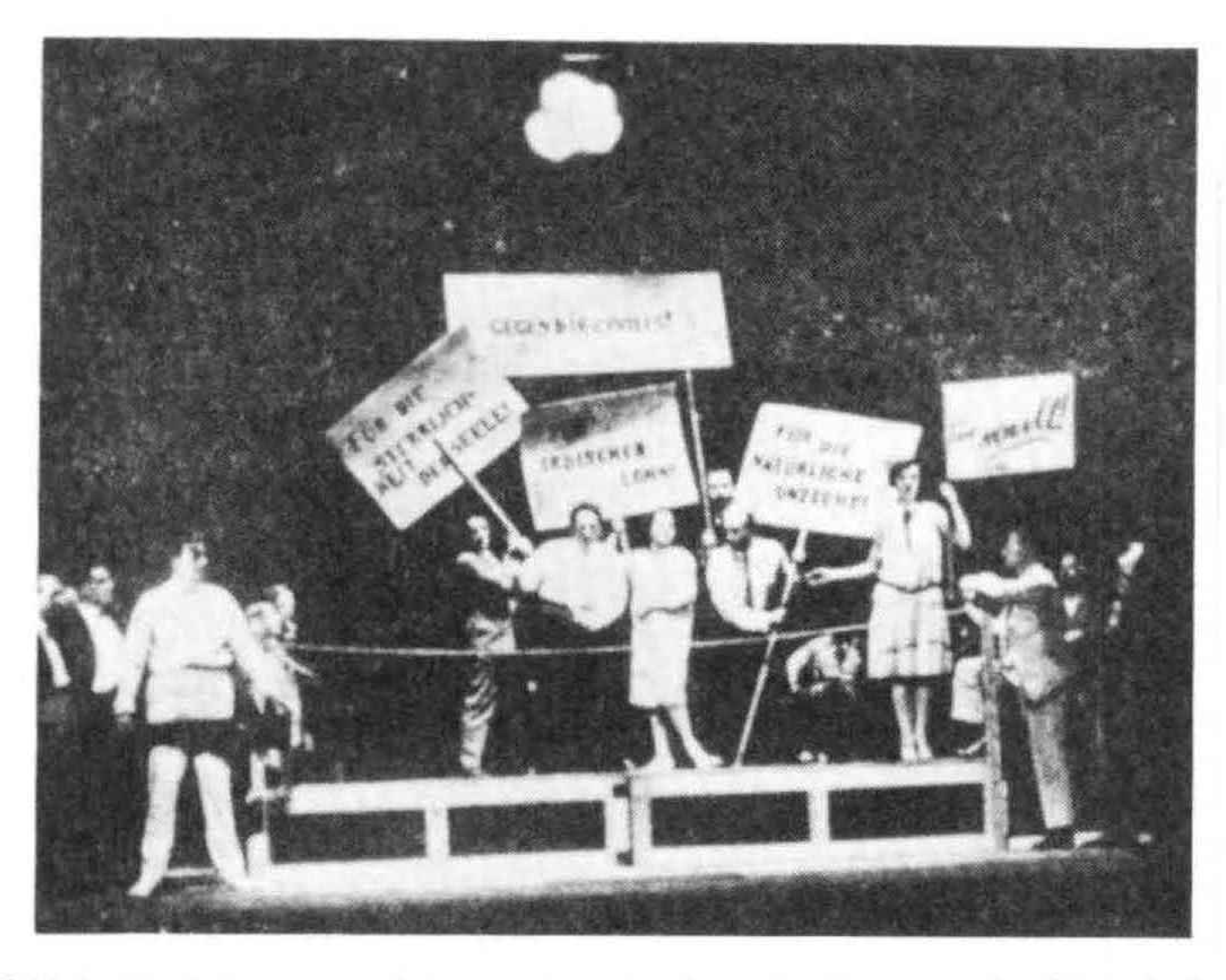
Man höre! „Die Fassade des klassizistischen Griechentums" sei „verschwunden", alles sei „umflossen von der Atmosphäre einer diatonisch simplen Musik, die ohne wesentliche kontrapunktische Verknüpfungen, ohne leitmotivische Technik, ohne doktrinäre harmonische Konstruktionsprinzipien auszukommen versteht". Es sei, so fährt der fremdwortgewaltige Skribent fort, „eine Musik der genauesten Proportionen, der exaktesten dramatischen Überschneidungen, in ihrer Vielschichtigkeit und der Elastizität ihres Kommens und hinter dem Text Verschwindens etwas wie einen neuen Ausdrucksstil präformierend".

Dieser so durchsichtig schreibende Herr Redlich preist sodann die „wunderbare Durchsichtigkeit" von Kreneks Musik und „die scharfe, oft outriert gezeichnete Klangkontur des Orchesters, das tonpoetische Vorstellungen eines arkadischen Naturgefühls (sprich: Unterleibsempfindens) ebenso überzeugend widerspiegelt wie die superlativische Grellheit des Jahrmarkts". „Ganz neuartig die weit über die gebräuchliche Jazz-Koloristik hinausgehende, durchaus thematische konstruktive Verwendung des Banjo, die verwaschene fahle Ziehharmonikafarbe des Harmoniums, die fast continuo-mäßige Verwendung des solistischen Klaviers; von frappanter Drastik die Behandlung der hohen Holzbläser und des Schlagwerkes." „Die Singstimme in kontrastierenden Spielarten ihrer Gattung erscheint durchaus zentral gestellt. Die koloristische Verwendung des Chors als Brummstimme, die tektonische Verwendung desselben als akustisches Plakat, das die dramatischen Hohlräume

Brecht-Weill: "Mahagonny"

„Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen,
Zweitens kommt die Liebe dran,
Drittens das Boxen nicht vergessen,
Viertens Saufen, so lang man kann.
Vor allem aber achtet scharf,
Daß man hier alles dürfen darf."

So lautet der Wahlspruch der von Verbrechern zum Zwecke der Befriedigung aller niedrigen Instinkte gegründeten „Stadt Mahagonny"!



Szenenbild der Uraufführung von „Mahagonny" auf der „Deutschen Kammermusik 1927" in Baden-Baden

zwischen den Akten mit programmatischen Proklamationen ausfüllt, ist ebenso neuartig als wirksam. Das rhythmische Skelett der Oper setzt sich vornehmlich aus Elementen der Jazzsphäre zusammen. Sie sind hier als der natürliche Ausdruck einer zeitbedingten, akustischen Atmosphäre zu werten, die Krenek in keinem Takt konstruktiv bemänteln wollte."

Das ist Redlich, und ich darf versichern, daß es mich redlich angestrengt hat, mit meiner schwachen Zungenfertigkeit durch diesen Wust von nacktem Blödsinn hindurchzukommen. Aber es ist ein klassisches Beispiel für tausend andere und beleuchtet schlaglichtartig das Chaos, das damals im Kunst- und Presseleben herrschte. Die gleichen Skribenten aber beschimpften ein deutsches Publikum, das sich Machwerke wie „Mahagonny" oder den „Jonny" oder den „Orest" oder die „Geschichte vom Soldaten" nicht gefallen ließ und Theaterskandale hervorrief, und lobt anderseits z. B. „die Wohlerzogenheit des Kasseler Theaterpublikums", das sich (man höre den zynischen Ton), „zu seiner Ehre muß es gesagt werden, mustergültig diszipliniert und an dem Werk stark gefesselt zeigte". „An dem Werk stark gefesselt" ist übrigens ein schönes Deutsch. Sonst spottet man über den „ehrsamen Bürgersmann", wie man, um irgendein anderes Beispiel aus der Fülle der Geschichte herauszugreifen, die Max-Reger-Gesellschaft „als eine Art musikalischer Aufwertungspartei der expropiierten Bürgerlichkeit" verhöhnte. Es war dies das Jahr 1930, in dessen erster Hälfte folgende Uraufführungen vielsagender Art in Leipzig, Berlin und Frankfurt stattgefunden haben: „Leben des Orest" von Krenek, „Von heute auf morgen" des Juden Schönberg, „Fremde Erde" des Juden Carol Rathaus, „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" des Juden Kurt Weill, „Achtung! Aufnahme!" des Juden Wilhelm Groß, „Transatlantik" des Juden George Antheil, „Christoph Colombe" des Juden Darius Milhaud und „Der Fächer" des Juden Ernst Toch (diese in Königsberg).

Es ist nicht meine Aufgabe, den berufenen Musiktheoretikern Forschungswege zu weisen, meine Pflicht ist es aber, zu einer möglichst naturhaften und elementaren Betrachtungsweise aller vorliegenden Probleme anzuregen und eine Grundforderung gerade auch für die Spezialisten aufzustellen, daß nämlich endlich einmal wieder das reine und geläuterte Gefühl des deutschen Menschen da entscheidet, wo es bislang geflissentlich ausgeschieden wurde, nachdem man es vorher gründlich verwirrt und getrübt hatte. Unser deutsches Gefühl hat uns



JÜDISCHE OPERETTE *war Trumpf!*

Hier stellen sich vor: Leo Fall (links) und Oskar Straus (rechts). Der großen Familie der Operettenschreiber jüdischer Rasse gehören weiter an: Leo Ascher, Leon Jessel, Paul Abraham, Heinrich Berté, Victor Hollaender, Hugo Hirsch, Rudolf Nelson, Mischa Spoliansky, Edmund Eysler, Georg Jarno und Jean Gilbert

und unsere Ahnen jahrzehntelang und Jahrhunderte hindurch im Erleben der größten germanischen Meisterwerke glücklich werden lassen. Und an dieses Gefühl wie an den gesunden Kunstverstand appellieren wir heute mit allem Nachdruck, wenn eine reinliche Scheidung durchgeführt werden soll.

Was meint der Führer wohl im tiefsten, wenn er vom „ewigen Deutschland" spricht? Er hat es immer dann getan, wenn er auf die Meisterwerke der Genies hinwies, die jahrhundertelang unserer Rasse und unseres Volkes Kraft in tiefster Schöpfernot hervorgebracht haben. Der Glaube an diese ist gleichbedeutend mit dem Glauben an die Zukunft. Unsere Sorge geht ja nicht darum, daß wir Bach, Beethoven oder Wagner verlieren könnten, sie geht nur darum, daß zahllose, durch Krieg und Kriegsnot und allgemein völkische Erkrankung gestrauchelte oder unsicher gewordene Naturen der Gegenwart und des Nachwuchses wieder Haltung und Einsicht gewinnen. Wer auch nur einen Funken von Idealismus und von Einsicht in das Schöne, das Wahre und das Erhabene in seinem Herzen trägt, der kann sich mühelos ausrichten und aufrichten an dem, was uns aus der Blütezeit der Klassik und der Romantik überkommen ist. Keine Nation der Erde hat so unerhörte dichterische wie musikalische Höhepunkte erreicht wie die deutsche, und wir haben allen Anlaß, stolz zu sein und ehrfürchtig genug, um dieses Erbe nicht leichtfertig zu verprassen. Stellen wir uns mit geistiger Wehr und Waffe schützend vor die Großen unseres Volkes, wenn irgendein notorisch steriler Musikliterat oder sogenannter Komponist, der aus Mangel an schöpferischer Tonphantasie keine Einfälle hat, über die Theorien der Meister hinweggehen und deren ganz natürliche Klangforderungen sprengen will. Haben wir nicht in Adolf Hitler das größte erzieherische Beispiel dafür, daß man Politik nicht aus konstruktiven Doktrinen und unter Ableugnung des historisch Gewordenen treiben kann, vielmehr dafür, daß gesunde Politik stets das organische Weben und Wachsen im Volkstum belauscht und die natürlichen Lebenslinien aufspürt, nach denen sich ein Volkskörper entwickeln muß?

Keine anderen Gesetze bestehen für die Kunst eines Volkes, deren Entwicklung sich organisch vollziehen muß. Es mag allzu einfach klingen, aber das Geheimnis aller Erkenntnis liegt ja schließlich in der Einfachheit: wenn die größten Meister der Musik in der Tonalität und aus dem ganz offenbar germanischen Element des Dreiklangs empfunden und geschaffen haben, dann haben wir ein Recht, diejenigen als Dilettanten und Scharlatane zu brandmarken, die diese Klang-

"Entartete Kunst" UND Entartete Musik
Hand in Hand



Carl Hofer: „Jazzband



Paul Klee: „Musikalische Komödie"

grundgesetze über den Haufen schmeißen und durch irgendwelche Klangkombinationen verbessern oder erweitern, in Wirklichkeit entwerten wollen.

Mir erscheint es frivol, ausgerechnet dem deutschen Volke, dessen Ohr durch unsere Meister die allerhöchste Kultivierung erfahren hat, ein neues Hörenkönnen beibringen zu wollen. Es wäre in der deutschen Musikerziehung noch sehr viel zu tun, um dem jungen Menschen das Anhören Bachs, Händels, Haydns, Mozarts, Beethovens und aller Meister des 19. Jahrhunderts so beizubringen, daß er diese Musik als täglich Brot seiner Seele ansähe. Aber *Atonalität* predigen, wo das *tonale* Musikgut im ganzen Umfang und in aller Breite seines ungeheuren Kulturbereiches im Volke noch lange nicht Allgemeingut geworden ist, hieße verbrecherische Unterschlagung der deutschen Geschichte und wertvollsten Kunstbesitzes und außerdem Falschmünzerei treiben.

Ich bekenne mich mit einer Reihe führender musikalischer Fachmänner und Kulturpolitiker zu der Anschauung, *daß die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kunstbolschewismus bedeutet.* Da die Atonalität zudem ihre Grundlage in der Harmonielehre des Juden Arnold Schönberg hat, so erkläre ich sie für das Produkt jüdischen Geistes. Wer von ihm ißt, stirbt daran. Wer in die Schule Beethovens geht, kann unmöglich über die Schwelle der Werkstatt Schönbergs finden, wer sich aber länger in dieser Werkstatt Schönbergs aufgehalten hat, verliert notwendigerweise das Gefühl für die Reinheit des deutschen Genies Beethoven. Wer in dieser Beziehung nicht kompromißlos denkt, tut es auf eigene Gefahr und muß eines Tages seelisch-geistig und schöpferisch zugrundegehen. Die Menschen, die dem „*Fortschritt um jeden Preis*" und der sogenannten „*Moderne*" huldigen, um vor *Literaten* als modern zu gelten, anstatt beim *Volke* Gehör zu finden, sollten endlich erkennen, daß der *wahre* Fortschritt niemals vom sogenannten „Zeitgeist", dieser jüdischen Erfindung, ausgegangen ist, sondern allein von den starken schöpferischen Persönlichkeiten. Sie allein sind die Schrittmacher der Entwicklung der Völker. Was uns der jüdische Demokratismus und Marxismus als „Fortschritt" und „Zeitgeist" aufgeschwindelt haben, war entweder die Lehre der Primitivität und der Rückkehr zum animalischen und nacktesten Triebleben, also die Abkehr von jeglicher Kultur, oder ein geistreich sein sollendes Jonglieren mit Schlagworten, mit einer bestimmten Wirkung auf den Tagesgeschmack.

Juden gegen Wagner



Der Jude Otto K l e m p e r e r führte als „Generalmusikdirektor" der Kroll-Oper in Berlin die Generalattacken gegen Richard Wagner. Seine Inszenierung des „Fliegenden Holländer" wurde zu einem der größten Theaterskandale der Systemzeit. Als er am „Platz der Republik" abgewirtschaftet hatte, setzte er noch in der Staatsoper „Unter den Linden" sein zersetzendes Treiben mit einer ebenso berüchtigten „Tannhäuser"-Inszenierung fort. Klemperer ist nach der Machtübernahme in die Vereinigten Staaten emigriert. Dort läßt er sich als „Märtyrer" und „Opfer der deutschen Barbarei" feiern.

Es könnte nun jemand kommen, der zwar den vom Judentum geförderten Kunstbolschewismus in der Dichtung und in den Libretti gewisser Opern, Operetten und Lieder zugibt, ihn aber in der Musik selbst als nicht vorhanden oder als nicht nachweisbar erklärt. Hier steht zunächst einwandfrei fest, daß die jüdische Sprache, auch die sogenannte „dichterische“ eine ganz spezifisch-jüdische Wortmelodie und Versmelodie hat, die sich dann bei der Komposition auch als eine besondere Tonmelodie widerspiegeln muß. Ein gemauschelter Text läßt sich auch von einem deutschblütigen Komponisten, erst recht von einem dünnblütigen Komponisten nicht durch die Musik ins geliebte Deutsch übertragen. Mit dem albernen Text und Textdichter gleitet auch der Komponist abwärts, in eine fremde Welt, auf eine tiefere Ebene. Mögen aber derartige feinere Untersuchungen der Sprach- und der Musikwissenschaft überlassen bleiben.

Noch deutlicher wird die Entartung nach dem Einbruch des brutalen Jazz-Rhythmus und Jazz-Klanges in die germanische Musikwelt. Ich möchte von vornherein ein häufig anzutreffendes Mißverständnis ausschalten. Ich denke nicht im entferntesten daran, im Kampf gegen die atonale Musik etwa gegen Dissonanzen oder meinetwegen auch gegen eine Häufung von Dissonanzen anzugehen. Jedem Kunstästheten ist das Gesetz der Gegensätzlichkeit selbstverständlich geläufig. Ebenso wenig wird von uns gegen eine Bereicherung im Rhythmischen angegangen, wobei man allerdings einschränkend mit Fug und Recht vermuten darf, daß die Meister des 19. Jahrhunderts höchstwahrscheinlich alle rhythmischen Möglichkeiten längst erschöpft, jedenfalls aber instinktiv und auch bewußt auf die Einbeziehung fremdrassiger Rhythmen verzichtet haben. Sollten wir nun nicht mit der gefühlsmäßigen Entscheidung über tonal oder atonal auskommen, so können wir ja auch mit dem logischen Denken an das Problem herangehen, wozu uns dann die Philosophie die Möglichkeiten bietet. Indem sich die Philosophie mit dem Mittel des reinen Denkens der Kunst bemächtigt, schafft sie das Gebiet der Philosophie der Kunst oder der Ästhetik. Dazu hat vor zwei Jahren zum 67. Tonkünstlerfest in Weimar der Generalmusikdirektor Dr. Ernst Nobbe folgendes ausgeführt:

„Die Ästhetik der großen Philosophen des deutschen Idealismus lehrt uns, daß in Tönen eine Kunst dadurch möglich wurde, daß in eine ursprüngliche Mannigfaltigkeit von Tönen Einheit gebracht wurde, daß von Kunst keine Rede sein könne, solange wir nur eine Mannigfaltigkeit von Tönen (oder sogar ursprünglich nur von Tonhöhen) hören,

daß diese Töne vielmehr in Beziehung zueinander gesetzt werden müssen. Die Bezogenheit der Töne aufeinander also bringt erst Einheit in ihre Mannigfaltigkeit und formt aus ihnen eine Kunst. Die Faktoren, die der Herstellung der Einheit in der Mannigfaltigkeit dienen, sind Tonalität, Rhythmus, Taktart, Zeitmaß, Motivbildung, Melodie, thematische Arbeit, Periodisierung usw. (sie alle bedeuten für die im Element der Zeit ablaufende Musik das Moment der Kausalität). Im besonderen Sinne interessiert uns hier die zunächst genannte „Tonalität". Durch das Vorhandensein einer Tonart sind die mit- und nacheinander erklingenden Töne in das Verhältnis der Tonalität gebracht. Die Tonalität ist kein an die Töne herangetragenes, sie willkürlich begrenzendes Moment, sie entstammt vielmehr der Struktur des Tones selbst. Sie ist auch keine Armutserscheinung, eine Einengung; sie erst schafft die Möglichkeit der unendlichen Bereicherung der Tonart, der Modulation, der Heranziehung der harmonischen Vertreter, der Erweiterung zur großen Kadenz, der Alterierung der Akkorde, endlich die Möglichkeit des weiten Reiches der Dissonanz. In Dilettantenkreisen herrscht vielfach die Ansicht, Atonalität sei gleichbedeutend mit dissonierender Musik, und in tonaler Musik sei die Dissonanz wohl gar eine Unmöglichkeit. Das ist natürlich eine völlig irrige Ansicht; es läßt sich aus lauter Dreiklängen eine durchaus *atonale* Musik formen, und es läßt sich in tonaler Musik mit unendlichen Dissonanzhäufungen musizieren. Unser Ohr, unsere Apperzeption, unsere Aufnahmefähigkeit läßt sich, wie wir alle ja erlebt haben, an Dissonanzen außerordentlich gewöhnen: die Fähigkeit, alle diese Dissonanzen noch als bezogen auf eine Tonalität aufzufassen und zu hören, läßt sich erstaunlich steigern.

Hört aber einmal die Möglichkeit auf, diese tonale Bezogenheit noch zu erkennen, läßt sie sich auch vom theoretisch sezierenden Musiker auf dem Wege der harmonischen Analyse nicht mehr entdecken, so ist in diesem Fall eine ganz bestimmte und hiermit durchaus klar definierte Grenze überschritten: die Einheit in der Mannigfaltigkeit ist nicht mehr vorhanden, die Tonalität ist damit zerstört, lediglich eine chaotische Mannigfaltigkeit von Tönen ist geblieben, und *das wesentliche Moment*, das aus Tönen eine Kunst entstehen ließ, ist gefallen; mit Aufhebung der Tonalität ist nach Hegel der dialektische Geistesprozeß zerstört, ohne den keine einzige Betätigung unseres Geistes möglich ist. Die Grenze zwischen Tonalität und Atonalität ist also

durchaus nicht eine imaginäre, verschwommene, sondern vom Standpunkt der „Philosophie der Kunst" her klar zu definierende.

Und über diese Grenze hinaus wird die Aufnahmefähigkeit unseres Geistes a priori niemals apperzipieren, wird unser Ohr nie im Sinne einer Kunst „hören lernen" können."

Nobbe gibt dann sehr treffend die Zusammenhänge zwischen solchen Kulturfragen und den entsprechenden politischen Fragen:

„Wie es in der Musik nun Faktoren gibt, die die Einheit in der Mannigfaltigkeit formen (Melodie, Rhythmus, Tonalität, Motivbildung usw.), so gibt es im Völkerleben die entsprechenden Faktoren. Wenn wir aber sehen, daß diese Faktoren zerstört werden, daß Nationalität zerfällt zur Mannigfaltigkeit der Internationalität, Staatsautorität zur Anarchie, oder daß ein Volk seine sprachliche Einheit zerstört, in alle Welt zieht und seine Sprache mit jeglicher anderen Sprache verbindet, daß ein Volk seine historische, völkische und rassische Einheit fallen läßt, sich mischt, um nur noch in einer bunten chaotischen Mannigfaltigkeit zu leben, und wenn wir diese Eigentümlichkeiten im Judentum erkennen und in dem aus seinem Geiste geborenen Bolschewismus wiedererkennen, so ist die Anwendung des Begriffs „Kunstbolschewismus" nicht unberechtigt für eine Erscheinung, wie wir sie in der Atonalität erkannten, die ja bemerkenswerterweise in erster Linie durch jüdische Komponisten repräsentiert wird."

Er beschließt seine damaligen Ausführungen: „Zu den kunstbolschewistischen Momenten in der Musik gehört nicht nur die Atonalität, die Auflösung der durch die Tonart geschaffenen Einheit in der Mannigfaltigkeit, sondern ebenso die Zerstörung der rhythmischen Einheit, die Einheit der Taktart, die Zerstörung der motivischen Einheit eines Tonstückes, vor allem aber die gleichzeitige Zerstörung aller dieser Faktoren etwa in einem Tonstück, das in jedem Takt eine neue Taktart, neue rhythmische Bewegungen, neue Motivgebilde und vor allem gar keine tonale Bezogenheit aufweist. Eine Sorge um neue Ausdrucksformen und Ausdrucksmittel lediglich aus Anlaß der Ablehnung der Atonalität ist gewiß nicht begründet. Für Taktwechsel, rhythmischen, harmonischen und motivischen Reichtum, für klangliche Impressionen und auch für Dissonanzbildungen als Gegensätze und Durchgänge bleibt

ein unendlich reiches Betätigungsfeld. Sie alle werden zu sinnvoller, wirklich künstlerischer Möglichkeit, Bedeutung und Geltung kommen, gerade in einer tonal bezogenen, in einer nicht-bolschewistischen Musik."

Diesen lichtvollen Worten bleibt im Grunde nichts hinzuzufügen. Der Eingeweihte ist in der Lage, von ihnen aus weiter in die Tiefe zu stoßen, und auch der musikalische Laie wird etwas von der Richtigkeit dieser elementaren Gedankengänge und Begriffe fassen können.

Ich glaube nicht, daß wir bei irgendeinem der in der Ausstellung gekennzeichneten Komponisten des letzten Menschenalters von einem höchstgebildeten menschlichen Geiste sprechen können. Wer die Grenzen in der Klangkombination dauernd verschieben will, löst unsere arische Tonordnung auf. Wir können doch nicht die große Tonentwicklung von tausend Jahren als Irrtum anschauen, sondern müssen in den Meisterwerken dieser gewaltigen Zeit die Krönung des abendländischen Geistes sehen. Wer diese Grenzen verwischen will, der musiziert nicht mehr dreiklangsmäßig-abendländisch, sondern will auf die Vorherrschaft der Melodie im falschen Sinne hinaus. Die nichtabendländischen Völker musizierten auch melodisch, aber eben nicht mehrstimmig. Mehrstimmig musizieren kann für den Abendländer nur heißen: die Freiheit der Linienmelodie anerkennen, in der Bindung der höheren Ordnung des uns naturoffenbarten Dreiklangs. Selten wird uns die Zugehörigkeit zu unserer Rasse so klar und eindringlich gewiesen wie in der Naturoffenbarung der Musik.

Kann in diesem Rahmen auch nicht im entferntesten Abschließendes über das Wesen der Tonalität und das Geheimnis des Dreiklangs gesagt werden, so möchte ich doch darauf hinweisen, daß wir im Dreiklang ein Phänomen schlechthin erblicken sollten, das wir nur fühlend begreifen können. Aus den Wundern, die sich aus ihm in all den zahllosen Meisterwerken herauskristallisiert haben, können wir fühlend auch auf das Urwunder zurückschließen und es wie ein von der göttlichen Natur Gegebenes gläubig hinnehmen. Wobei ich immer und immer wieder demjenigen, der mir mit Wieso und Warum begegnet, erwidern muß: die Genies haben uns den Beweis erbracht. Man muß sie nur lesen und hören können, dann kann man ihr geheimstes Wesen und ihr höchstes Wollen auch verstehen oder doch wenigstens annähernd begreifen.

So möge der Mann und der Jüngling, der Schöpferdrang in sich verspürt, mit sich, mit seinem völkischen Gewissen zu Rate und in die Lehre bei denen gehen, die noch niemals versagt haben, bei den Sendboten der Götter, bei den Genies unserer heiligen deutschen Kunst. Wir bekämpfen den zersetzenden, negierenden, eiskalten Scheingeist, der in den letzten Jahrzehnten verkündete, daß uns Beethoven und Wagner nichts mehr zu sagen hätten, und wir bekennen uns zu der großartigen germanisch-deutschen Musik, deren Geheimnis auch in der Seelentiefe des größten deutschen Genies und Wortdichters Wolfgang Goethe rauschte, der einmal ausrief: „Der Gesang hebt wie ein Genius gen Himmel und reizt das bessere Ich in uns an, ihn zu begleiten".



Paul Hindemith mit seiner Frau, einer Tochter des jüdischen Frankfurter Opernkapellmeisters Ludwig Rottenberg, und seinem Verleger.

Paul Hindemith in Baden-Baden.

Eine Erinnerung.

Im Juli 1929 wurde das kommunistische „Lehrstück" von Bert Brecht und Paul Hindemith in Baden-Baden uraufgeführt. Der folgende Bericht über das Werk erschien damals in einer Zeitung im Ruhrgebiet.

„In die Schießbudenatmosphäre eines Jahrmarkts wurde man bei der Aufführung des Fragments „L e h r s t ü c k" von Bert B r e c h t und Paul H i n d e m i t h versetzt. Schauplatz dieses Rummels war die Stadthalle, eine ehemalige Turnhalle. An der Decke hängt als Motto ein Plakat mit der Aufschrift: „Besser als Musik hören, ist Musik machen!" Von der Wand hängt ein Flugzeugwrack. Daneben ein Podium, auf dem Orchester und Chor Platz nehmen; an einem Tisch auf dem Podium sitzen Hindemith, Brecht und Gerda Müller, die als Sprecherin fungiert. Auf der Galerie eine Blasmusik aus Lichtenthal, bei deren Gedröhn man nicht weiß, ob sie richtig oder daneben bläst. Dazu ein ausgewähltes Auditorium mit Gerhart Hauptmann, André Gide und sämtlichen badischen Ministern. Das Lehrstück, gegeben durch einige Theorien musikalischer, dramatischer und politischer Art, die auf

eine kollektive Kunstübung (lies kommunistische Tendenz) hinzielen, behandelt den Tod eines abgestürzten Fliegers, der in der Gestalt des Tenors Josef Witt in heller Sommerkluft vor einem Notenpult Stellung genommen hat. Das für Liebhaber geschriebene Stück wird von ersten Solisten aufgeführt. Am ersten Geigenpult sitzt der Weimarer Konzertmeister Strub. Alfons Dressel dirigiert. Holles Madrigalisten stellen den Chor. Der Chor beginnt mit der Schlußkantate aus dem Lindberghflug, die durch einige pikante Bläserinterjektionen noch gewürzt wird. Der Flieger wird über die Bedeutungslosigkeit seiner Person belehrt: „Das Brot wurde dadurch nicht billiger!" Es entwickelte sich eine Aussprache über das Verhältnis von Mensch zu Mensch, in der Hilfe für den Flieger abgelehnt wird. Das Publikum kann sich an diesem Unfug beteiligen, indem es Anfragen beantwortet, die, in simplem Notensatz auf die Leinwand geworfen, von Prof. Hindemith dirigiert werden. Im Film werden nun zwei Totentänze der Valesca G e r t gezeigt, deren krasser, ja widerlicher Realismus auf der nackten Leinwand unerträglich wird. Die ersten Pfiffe und Schlußrufe ertönen. Dann folgt eine Untersuchung, ob der Mensch dem Menschen hilft. Drei Clowns treten auf. Einer von ihnen ist durch Holz und Papiermaché überlebensgroß gemacht. Mit richtigen Sägen und den dazugehörigen Geräuschen sägen ihm die beiden Kumpane beide Füße, die Hände, Ohren, Schädeldecke und schließlich den ganzen Schädel ab, wobei die Stümpfe blutrot angestrichen sind. Ein ohrenbetäubender Lärm setzt ein. In Scharen verlassen die Besucher die Halle. Hindemith läßt einen Marsch ertönen, aber der Schluß geht in dem allgemeinen Lärm unter. Die überwältigende Mehrheit des Publikums protestierte gegen den bolschewistischen Schwindel.

Warum blieb Gerhart Hauptmann während dieser ganzen Aufführung ruhig sitzen und protestierte nicht gegen dieses Schandwerk? Warum ließ Prof. Fritz Jöde, der Führer der Jugendbewegung, mit seinen Anhängern diese Jugendvergiftung getrost über sich ergehen? Warum erhob sich keiner von denen, die angeben, „Führer" zu sein, gegen diese Lumperei?

Noch nie schloß ein Musikfest mit solchem Mißklang. Hindemith hat sich mit diesem Opus so kompromittiert, daß jetzt hoffentlich die Reaktion gegen diese Gaukelei einsetzt. Die Inflation in der Musik muß endlich liquidiert werden. Es ist höchste Zeit, daß diese „Helden" von der Bildfläche abtreten. Sie haben in den letzten Jahren mit ihrer Betriebsamkeit einen Schaden angerichtet, der kaum wiedergutgemacht werden kann. In Baden-Baden hat sich endlich ihre wahre Gesinnung gezeigt . . ."



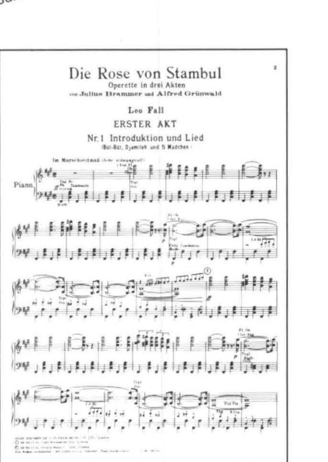
Jüdisches Theater von einst
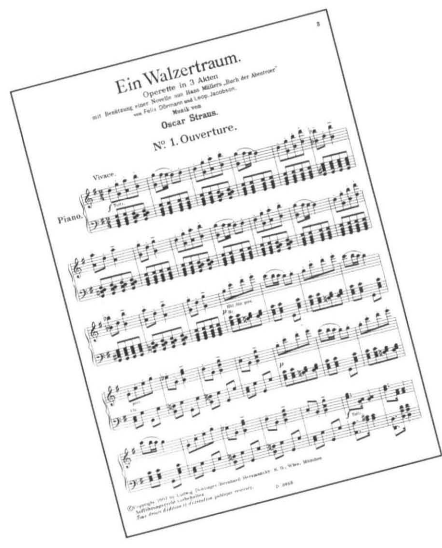


Carl Hofer: „Jazzband"
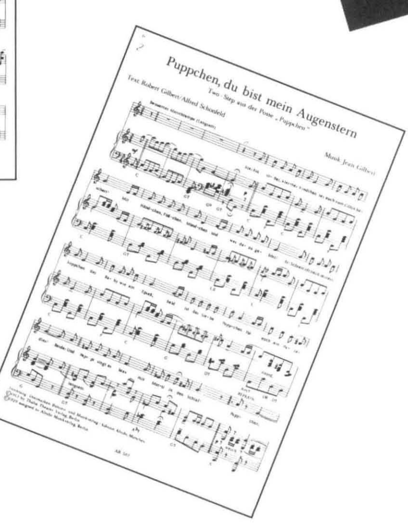
Paul Klee: „Musikalische Komödie"





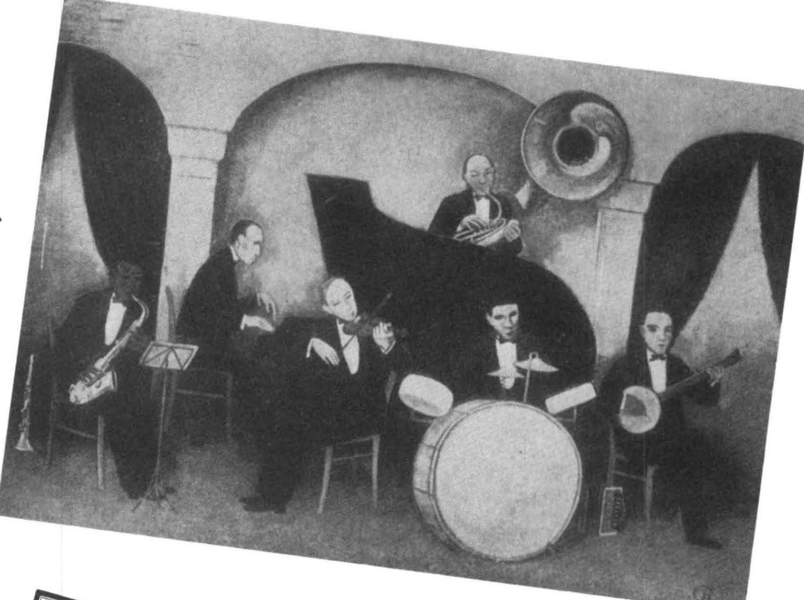






Gern hat er die Frauen geküßt . . .

im Jazzrythmus



Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt

Lied und Langsamer Walzer aus dem Film „Der blaue Engel“

Text und Musik: Friedrich Hollaender



WICHTIG FÜR KAPELLMEISTER UND MUSIKER!

NEU!

AKTUELL.

DAS JAZZBUCH

VON A. BARESEL

Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke mit besonderer Berücksichtigung des Klavieres nebst Erklärung der modernen Tänze in musikalischer und psychologischer Hinsicht, zahlreichen Notenbeispielen zur Abwandlung gegebenen Materiales zum Jazzgebrauch und technischen Spezialübungen für den Jazzklavierspieler

PREIS MARK 3.–

Alfred Baresel hat unter dem Titel »DAS JAZZBUCH« ein Heft herausgegeben, in dem er zum ersten Male den Versuch macht, den in Amerika, Frankreich und Rußland längst kunstfähigen Jazz dem deutschen Verständnis geistig und technisch näherzubringen. Und man möchte annehmen, daß die überzeugenden Darlegungen manchen zum Umlernen bringen werden. In der Hauptsache aber wendet sich die Schrift an den höherstehenden Unterhaltungsmusiker, der durch das Studium des Textes und der zahlreichen Notenbeispiele in die Lage versetzt wird, moderne Tanzstücke kunstgerecht zu improvisieren und zu komponieren. Vor allem aber wird eine scharfe Grenze gezogen gegen jene Radaumusik, die sich heute vielfach als Jazz auszugeben beliebt. Einen derartigen ausgezeichneten Kenner des Jazz wie Baresel sollten sich Berufsmusiker und klavierspielende Dilettanten im Interesse einer künstlerischen Unterhaltungsmusik als Berater erwählen.

„Leipziger Tageblatt“ vom 24. Dezember 1925

JUL. HEINR. ZIMMERMANN IN LEIPZIG

„Nicht nur aus opportunistischen Gründen, sondern auch aus erzieherischen, kann der Jugend das gepflegte Jazz nur von Nutzen sein. Hier kann eine von einem taktvollen Musiker vermittelte Transfusion unverbrauchten Niggerblutes nur nützen“

Bernhard Sekles

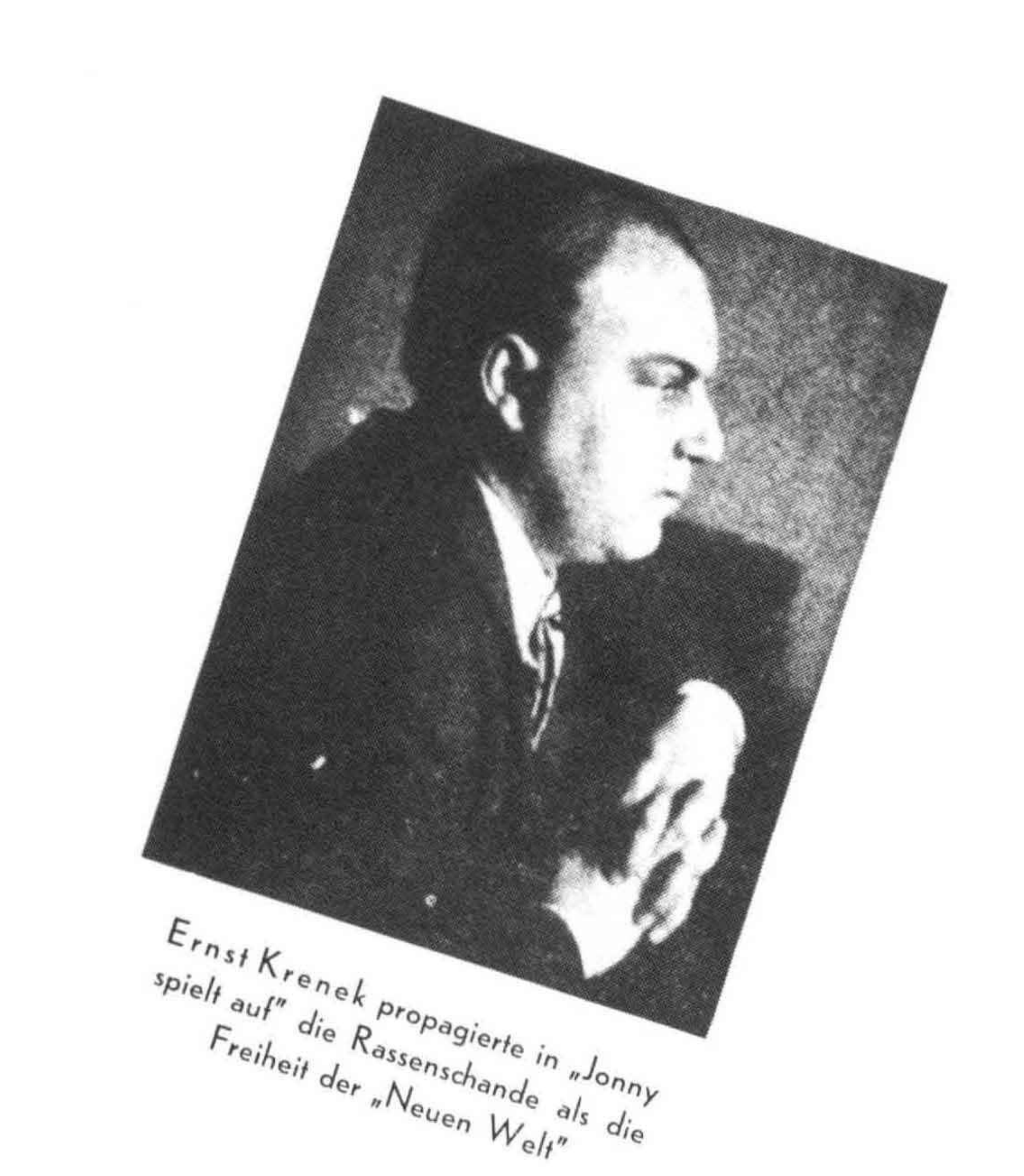
„Jazz ist eine Sache der Zukunft. Jazz kann der Anfang einer Revolution sein, Jazz ist Abbild der Zeit . . . Chaos, Lärm, Maschine, höchste Steigerung der Extensität . . .“

Paul Stefan, vielbeschäftigter jüdischer Schreiber in den „Musikblättern des Anbruch“ 1925

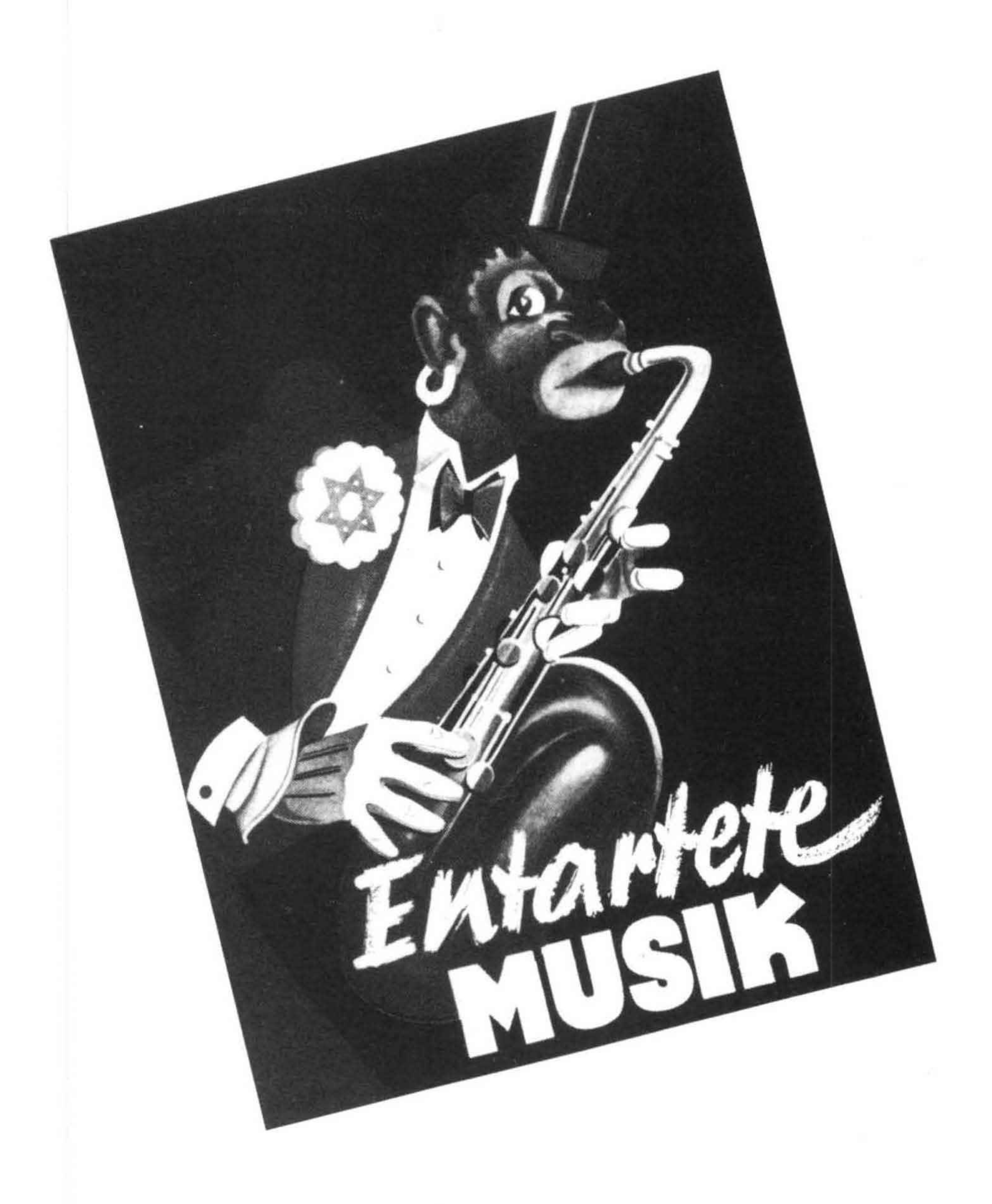
„Jazz ist Gemeinheit, Atonalität ist Irrsinn“,

Hans Pfitzner, 1933
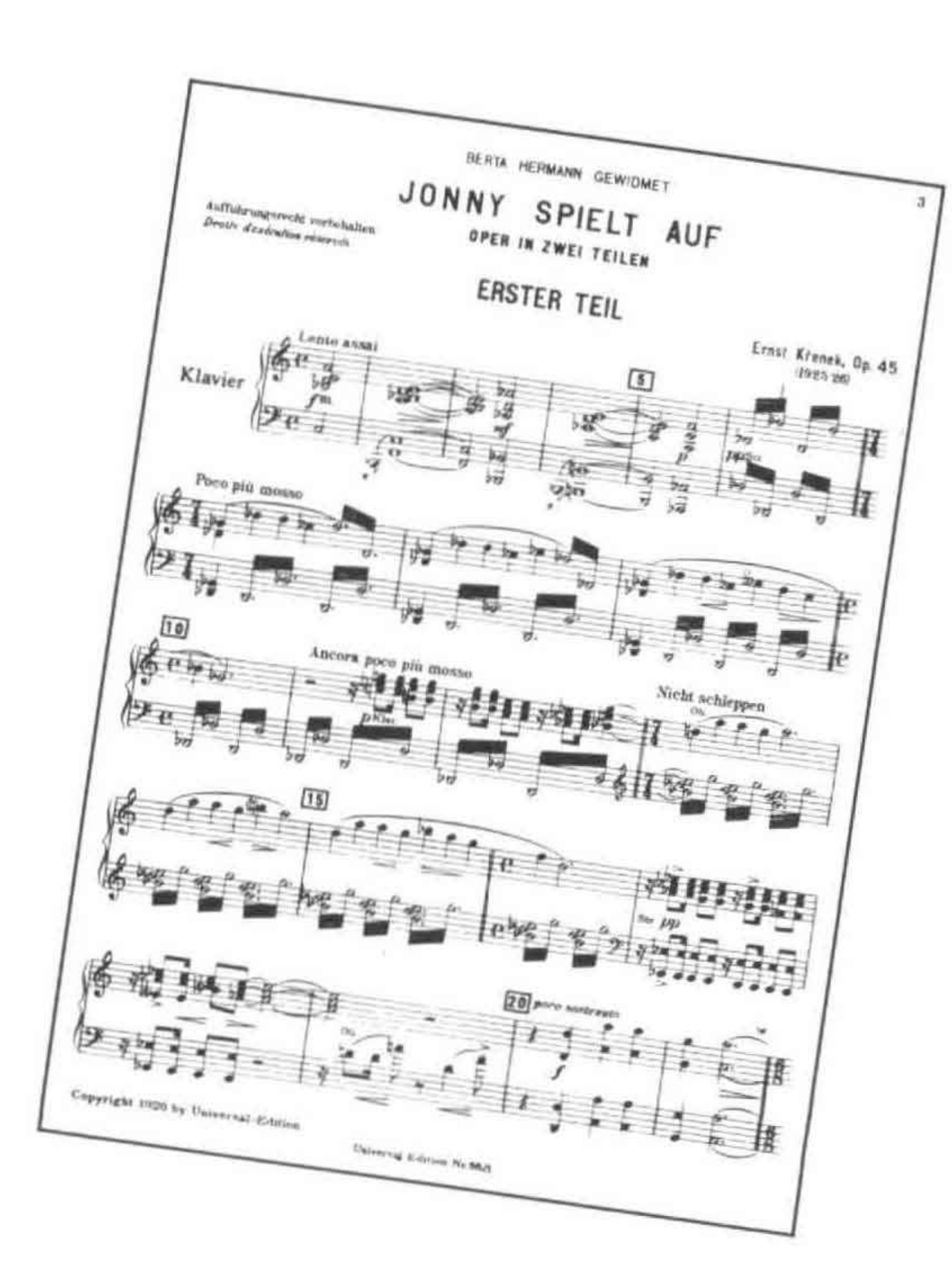




Ernst Krenek propagierte in „Jonny spielt auf" die Rassenschande als die Freiheit der „Neuen Welt"











Musikbetrieb, Erziehung,





DAS NEUE WERK

HERAUSGEGEBEN VON PAUL HINDEMITH FRITZ JÖDE :: :: HANS MERSMANN

GEMEINSCHAFTSMUSIK FÜR JUGEND UND HAUS

1. **Paul Hindemith,** Lieder für Singkreise, op. 43 II
   Vier Lieder zu drei Stimmen nach Gedichten von Platen, Rainer Maria Rilke und Matthias Claudius . . . Singpartitur Mk. –·80
2. **Ludwig Weber,** Hymnen zu gemeinschaftlichem Singen und Spielen in verschiedener Besetzung für Kinder-, Frauen-, Männer- und gemischten Chor, teilweise auch mit Instrumenten. Singpartitur Mk. 1·20
3. **Paul Hindemith,** Spielmusik für Streichorchester, Flöte und Oboen, op. 43 I. Studienpartitur mit Spielanweisung (Höckner) . . . . Mk. 2·50
   Stimmen zusammen Mk. 2·50. Jede Stimme einzeln . . . Mk. –·40
4. **Paul Hindemith,** Schulwerk des Instrumental-Zusammenspiels, op. 44, für Schülerorchester, Spielkreise und Liebhabervereinigungen, sowie für den Instrumentalunterricht an Musikschulen und Konservatorien.

I: **Neun Stücke** in der ersten Lage für den Anfang für zwei Geigen oder zweistimmigen Geigenchor. Spielpartitur Mk. –·80

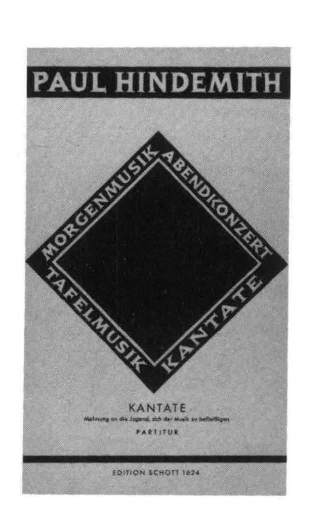
II: **Acht Kanons** in der ersten Lage für wenig Fortgeschrittene für zwei Geigen oder zweistimmigen Geigenchor mit begleitender 3. Geige oder Bratsche. Spielpartitur Mk. 1·20

III: **Acht Stücke** in der ersten Lage für Fortgeschrittene für zwei Geigen, Bratsche und Violoncello (einzeln oder chorisch besetzt). Studienpartitur Mk. 2·–, Stimmen zusammen Mk. 2·50. Jede Stimme einzeln . . . . Mk. –·75

IV: **Fünf Stücke** in der ersten Lage für Fortgeschrittene für Streichorchester. Studienpartitur Mk. 2·–, Stimmen zusammen Mk. 3·–. Jede Stimme einzeln . . . . . . Mk. –·75

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ :: GEORG KALLMEYER VERLAG, WOLFENBÜTTEL

Deutsche Jugend in den Händen liberalistischer Musikerzieher





AUGUST 1930 · ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Neue Musik Berlin 1930
von Fritz Stege, Berlin

Dieses Experimentieren mit Kinderherzen ist um so verwerflicher, als die Mühe der Einstudierung nicht durch den inhaltlichen Wert belohnt wird und das notwendige Erlernen eines Spiels gerade das Wesen des „Spielerischen" nahezu vollkommen aufhebt. Dies alles äußerte sich am deutlichsten in den vorgetragenen Kinderchören, die derartige Schwierigkeiten aufwiesen, daß sie gar nicht von unbefangenen Schulkindern mühelos einstudiert werden konnten. Kann man sich einen plumperen Kunstschwindel denken als diese Chöre für Kinder, die gar nicht von Kindern ausführbar sind?!



Fritz Jöde

hat den von ihm seit Jahren vorbereiteten „Instrumentalen Musikanten", das Gegenstück zu seinem seinerzeit bahnbrechenden und heute von allen gekannten Liederbuch „Der Musikant" abgeschlossen und hat damit das grundlegende Werk für die Pflege der Instrumentalmusik in der Schule und Spielkreise der Jugend geschaffen. Das im Druck befindliche Werk liegt zu Beginn des kommenden Winterhalbjahres unter dem Titel

Der Spielmann

Instrumentalstücke für die Schule

in 4 Heften und einer Gesamtausgabe vor. Der Aufbau entspricht dem des „Musikanten" und gliedert sich in der folgenden Weise:

1. Heft: Unterstufe
Kleinste Spielweisen für allerlei Instrumente, ein-, zwei- und dreistimmig in der einfachsten Weise auszuführen.

2. Heft: Mittelstufe
Kleine Volksmärsche, Volkstänze und andere einfache Spielstücke für zwei bis vier Instrumente in beliebiger Zusammensetzung.

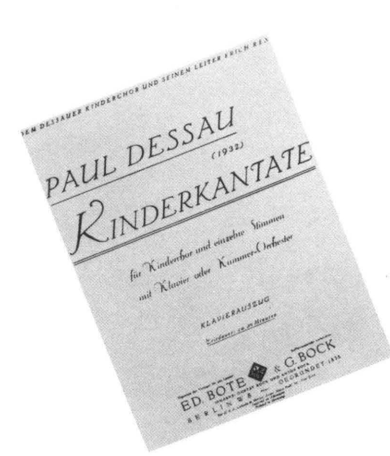
3. Heft: Oberstufe
Spielmusiken unserer Meister vom 16.—19. Jahrhundert, in historischer Reihenfolge angeordnet.
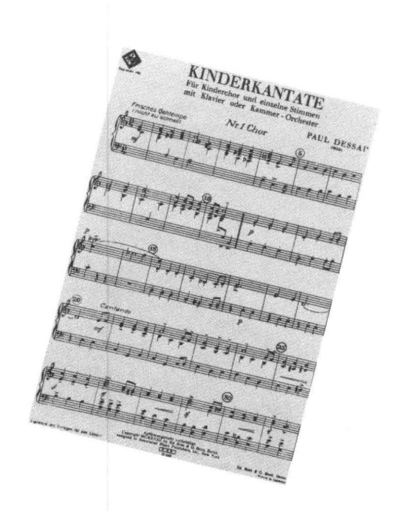
4. Heft: Abschluß
Stücke für Instrumente von Musikern der Gegenwart, auszuführen mit zwei bis vier Stimmen in der verschiedensten Besetzung.

Das Werk erscheint im Format des „Musikanten". Jedes Heft hat einen Umfang von 80 Seiten und kostet fest kartoniert etwa RM. 1.50. Außerdem erscheint gleichzeitig eine in Leinen gebundene Gesamtausgabe mit einem besonderen Anhang, der über die Verwendung der verschiedenen Instrumentengruppen, sowie über die dieses grundlegende Werk ergänzende Literatur Auskunft gibt. Preis desselben etwa RM. 6.—.
Alle Lehrer und Lehrerinnen, sowie alle Spielleute innerhalb der musizierenden Jugend, welche für den Anfang der Instrumentalpflege in der Schule nach geeigneten Spielstücken suchen, seien schon jetzt auf das neue Werk aufmerksam gemacht.

Auf Bestellungen, die vor Erscheinen des Werkes eingehen, werden 10% Preisermäßigung eingeräumt. Geben Sie deshalb Ihre Bestellung umgehend bei Ihrem Musikalienhändler bzw. beim Verlag auf!

Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel / Berlin





Paul Bekker

Das deutsche Musikleben
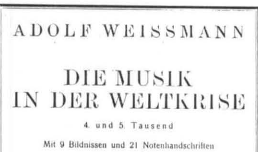
Viertes bis fünftes Tausend

Schuster & Loeffler in Berlin 1919

Theaterwissenschaft und Presse



In diesen Blättern wurde der Musikbolschewismus hochgezüchtet!



ADOLF WEISSMANN

DIE MUSIK IN DER WELTKRISE

4. und 5. Tausend

Mit 9 Bildnissen und 21 Notenhandschriften

In Leinen gebunden Mark 8.–

Weißmann ist der parteilose Betrachter der Dinge, Fackelträger, nicht Fahnenschwinger. In einer Zeit, da über Musik mit wortreicher Unreife phantasiert wird, täglich neue, unausgegorene Formeln als neuentdeckte ästhetische Gesetze verkündigt werden, wirkt dieses wertvolle Buch klärend und reinigend, flammt wie ein Lichtzeichen auf, das zugleich erhellt und warnt.

Neue Freie Presse.

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTTGART



Der Jude Adolf Weißmann, Verfasser der „Musik in der Weltkrise" (gezeichnet von dem Juden Fingesten)

Dr. Heinrich Strobel, der die Zeitschrift „Melos" zum Tummelplatz aller Dolchstöße gegen das Deutsche in der Musik machte und als „Avantgardist" des jüdischen Kunstbolschewismus Geschichte zu machen glaubte. (gezeichnet vom Juden Dolbin)



MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH

Monatsschrift für moderne Musik

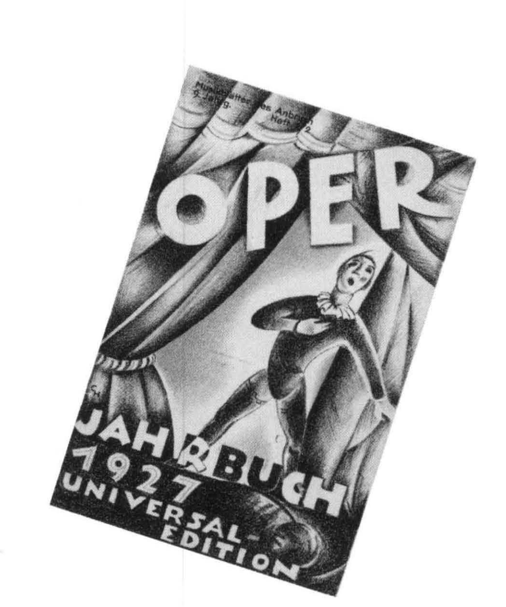
Geleitet von Dr. Paul Stefan

7. Jahrgang — Februar-Heft 1925

AUS DEM INHALT:

Die Wiener Musikhochschule von Josef Marx
Hindemith von Paul Bekker
Schönbergs Bläserquintett von Felix Greissle
Kampf um die neue Musik: Adolf Weissmann, Sigmund Pisling Und die Wiener Universität!
Bruno Walter
Prag und Venedig: Die Werke / von Egon Wellesz
Ganymed von A. Jemnitz
Guido Adlers neue Musikgeschichte
Neue Opern / Wien / Tagebuch / Dokumente / Überblick

Universal-Edition A.G. Wien I. Karlsplatz 6





ADOLF WEISSMANN

DER KLINGENDE GARTEN

IMPRESSIONEN ÜBER DAS EROTISCHE IN DER MUSIK

MIT 10 BILDBEIGABEN MICHEL FINGESTEN

VERLAG NEUE KUNSTHANDLUNG
BERLIN W / TAUENTZIENSTR. 6
1930

30 JAHRE UNIVERSAL-EDITION

Die Universal-Edition A. G. blickt in diesem Jahre auf eine dreißigjährige Tätigkeit zurück. Wir haben vor fünf Jahren in dem Jahrbuch „25 Jahre Neue Musik" die Entwicklung des Verlages ausführlich geschildert und diese, für die Geschichte der Neuen Musik und nicht nur für die Geschichte des Unternehmens bemerkenswerten Daten in den folgenden Jahren stets im „Anbruch" ergänzt. Es sind also, um Werdegang und Auswirkung unserer Arbeit festzuhalten, für die Jahre 1929 und 1930 die Daten unserer Tätigkeit zu ergänzen.

Auf dem Gebiete der Oper ist, trotz der steigenden Schwierigkeiten bei den Theatern, eine besonders reiche und erfolgreiche Tätigkeit zu registrieren. Wir verzeichnen Namen und Werke, die ergänzenden Daten der Uraufführungen und die Schicksale der Stücke ergeben sich aus der Statistik von Wilhelm Altmann im „Anbruch". In den vergangenen zwei Jahren kamen zur Uraufführung:

Franco Alfano „Der letzte Lord" (Neapel);
George Antheil „Transatlantic" (Frankfurt);
Berlioz-Kapp „Die Trojaner" (Berlin);
Max Brand „Maschinist Hopkins" (Duisburg);
Walter Braunfels „Galathea" (Köln);
Erwin Dressel „Kuchentanz" (Kassel), „Rosenbusch der Maria" (Leipzig);
Hans Gál „Der Zauberspiegel" (Breslau);
Wilhelm Grosz „Achtung, Aufnahme" (Frankfurt);
Manfred Gurlitt „Soldaten" (Düsseldorf);
Tibor Harsányi „Häusliches Glück" (Gera);
Leoš Janáček „Aus einem Totenhaus" (Mannheim-Brünn);
Heinrich Kaminski „Jürg Jenatsch" (Dresden);
Ernst Krenek „Leben des Orest" (Leipzig);
Darius Milhaud „Christoph Kolumbus" (Berlin);
Jacques Offenbach „Robinsonade" (Leipzig);
Karol Rathaus „Fremde Erde" (Berlin);
E. N. v. Reznicek „Spiel oder Ernst" (Dresden);
Kurt Weill „Mahagonny" (Leipzig);
Eugen Zádor „X-mal Rembrandt" (Gera).

Ferner wurde eine Reihe von Opern erworben, deren Uraufführung bevorsteht. Zu nennen sind vor allem:

Walter Braunfels „Prinzessin Brambilla";
Berthold Goldschmidt „Der gewaltige Hahnrei";
Robert Heger „Der Bettler Namenlos";
Georg Kósa „Fischer und Junker";
Darius Milhaud „Maximilian";
Jaromír Weinberger „Die geliebte Stimme".

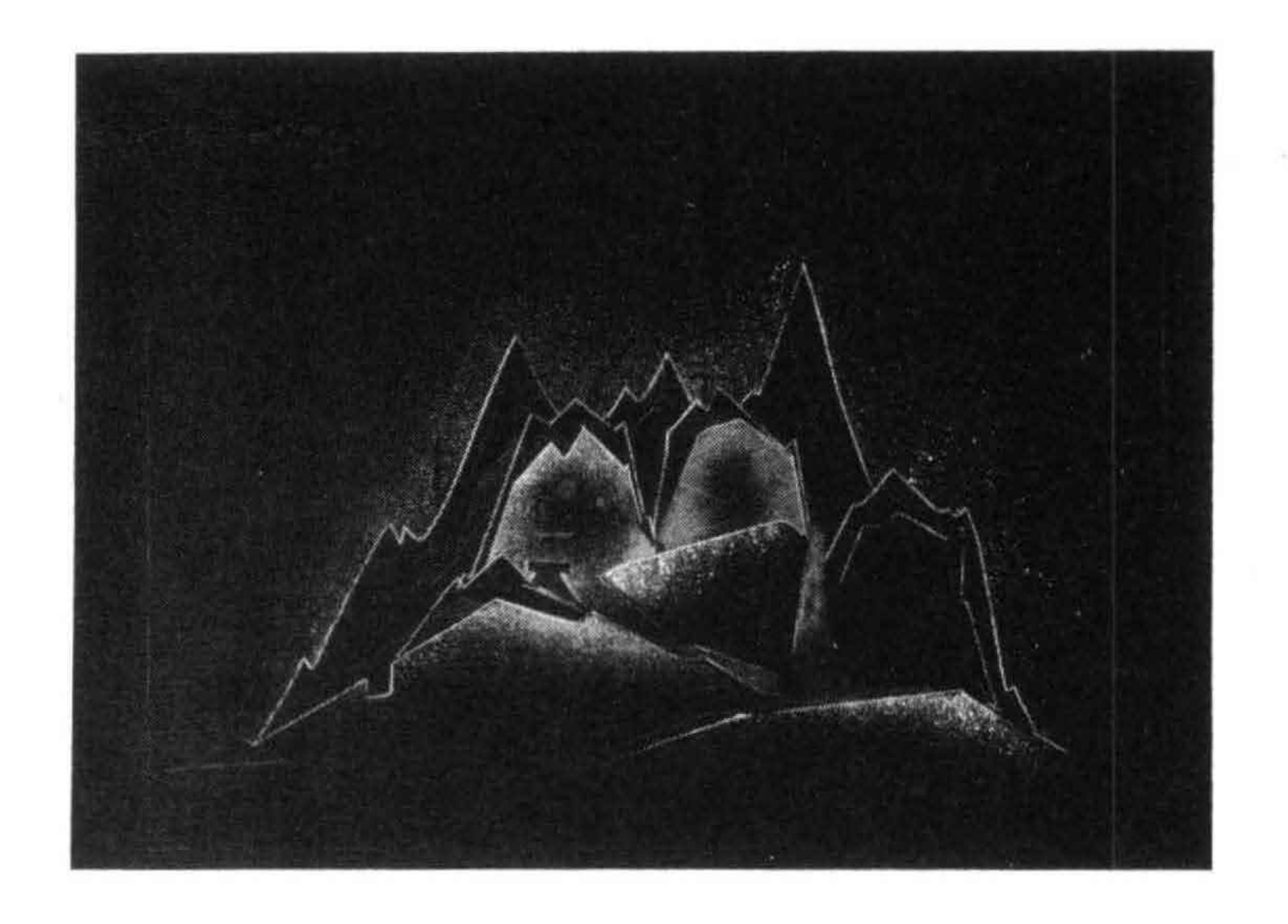
In die letzte Zeit fällt die Verbindung mit Karl Kraus, von dessen Offenbach-Bearbeitungen zuerst „Perichole" und „Madame l'Archiduc" erscheinen.

Aus dem Verlag Schuberth wurden die Opern „Donna Diana" von Reznicek und „Ingwelde" von Max von Schillings von der Universal-Edition erworben.

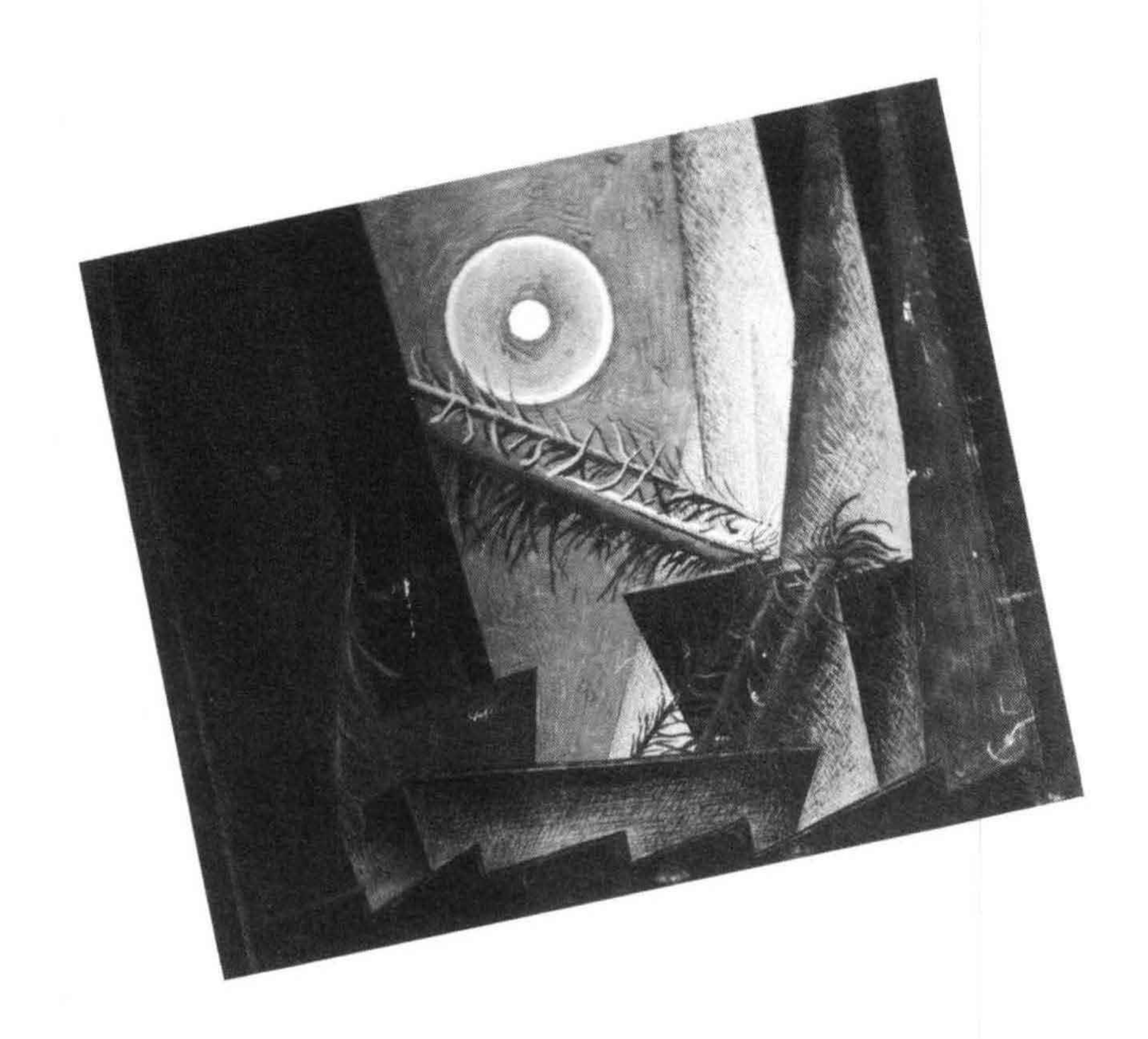
Hier ist auch „Der Ja-Sager" von Brecht-Weill zu nennen. Die Schuloper ist im Sommer 1930 in Berlin zum ersten Male aufgeführt worden und hat in kurzer Zeit eine ganz außerordentliche Verbreitung gefunden.



„Ein Mensch, der eine Sache weiß, eine gegebene Gefahr kennt, die Möglichkeit einer Abhilfe mit seinen Augen sieht, hat die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, nicht im ‚stillen‘ zuarbeiten, sondern vor aller Öffentlichkeit gegen das Übel auf- und für seine Heilung einzutreten. Tut er das nicht, dann ist er ein pflichtvergessener elender Schwächling, der entweder aus Feigheit versagt oder aus Faulheit und Unvermögen.“
Adolf Hitler, „Mein Kampf“



in der Ära Kestenberg

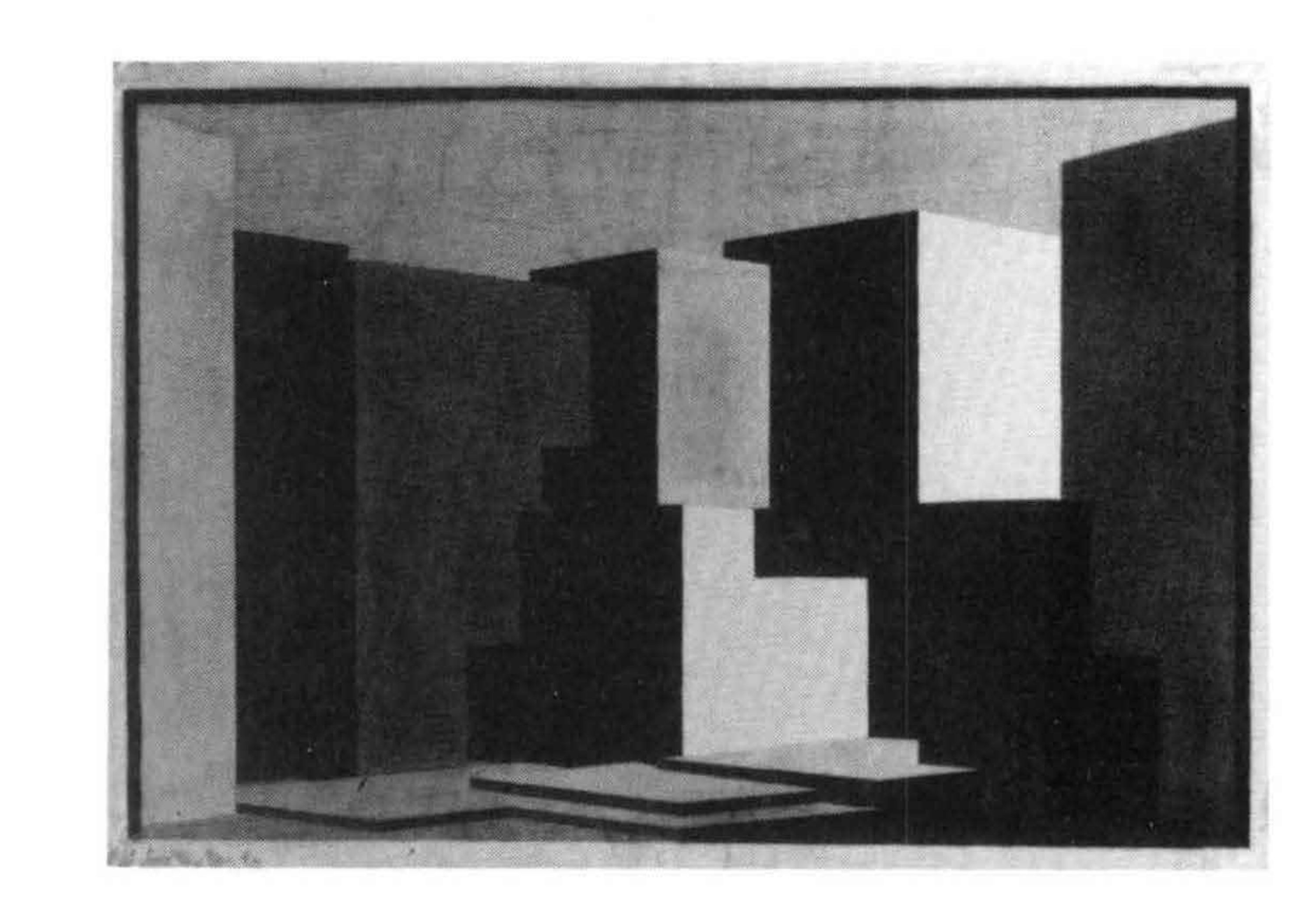




Juden gegen Wagner

Der Jude Otto Klemperer führte als „Generalmusikdirektor" der Kroll-Oper in Berlin die Generalattacken gegen Richard Wagner. Seine Inszenierung des „Fliegenden Holländer" wurde zu einem der größten Theaterskandale der Systemzeit. Als er am „Platz der Republik" abgewirtschaftet hatte, setzte er noch in der Staatsoper „Unter den Linden" sein zersetzendes Treiben mit einer ebenso berüchtigten „Tannhäuser"-Inszenierung fort. Klemperer ist nach der Machtübernahme in die Vereinigten Staaten emigriert. Dort läßt er sich als „Märtyrer" und „Opfer der deutschen Barbarei" feiern.

Auflösung nicht nur in der Musik, sondern auch im Bühnenbild



Entartung

IM MUSIKSCHAFFEN



FERTIG LIEGT VOR:

NEUE HARMONIELEHRE

des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems

von

ALOIS HÁBA

1. bis 2. Tausend

Broschiert Mk. 12·— / In Ganzleinen geb. Mk. 14·—

Der von den Musikfesten der letzten Jahre und durch zahlreiche Sonderveranstaltungen wohlbekannte böhmische Musiker, der Vorkämpfer der Vierteltonmusik, gibt hier zum ersten Male eine historisch und experimentell sorgsam begründete Darlegung seines Systems. Das temperamentvoll geschriebene, auf jeder Seite das intensive persönliche Erleben des Verfassers bekundende Buch beschränkt sich aber nicht nur auf die Klarlegung des Vierteltonsystems und seiner Verwandten in den Regionen noch kleinerer Tonstufen, sondern bezieht auch die harmonischen Gesetze der „älteren" Musiktheorie in den Kreis der Betrachtung, wobei sich Hába in gleicher Weise als ein unerbittlicher, seinen Standpunkt bis zu den letzten Konsequenzen vertretender musiktheoretischer Denker erweist. Das Buch ist geeignet, einer großen Anzahl von Neuerungen der musikalischen Praxis, an die sich unsere Zeit längst gewöhnt hat, die theoretische Unterlage und Begründung zu bieten. So leistet es auch demjenigen, der Hába in das Gebiet der Viertel- und Sechstel-Töne keine Gefolgschaft zu leisten vermag, bei der Erkenntnis der zeitgenössischen Musik wertvolle Führerdienste.

FR. KISTNER & C. F. W. SIEGEL, LEIPZIG C 1

ARNOLD SCHOENBERG

HARMONIELEHRE

IV. AUFLAGE

UNIVERSAL EDITION

WIEN ZÜRICH LONDON

Copyright 1922 by Universal Edition
Renewed copyright 1949 by Arnold Schoenberg

DIE THEORETIKER DER ATONALITÄT!

DER ÄLTESTE IST DER JUDE ARNOLD SCHÖNBERG
DER VERFASSER DER »HARMONIELEHRE« 1910

DER »MODERNSTE« IST PAUL HINDEMITH
DER SCHÖPFER DER »LEHRE VOM TONSATZ« 1937

WIR HABEN IN DIESEN SCHRITTMACHERN DER ATONALEN BEWEGUNG, DIE PARALLELE ERSCHEINUNGEN IM AUFLÖSUNGSPROZESS DER BILDENDEN KÜNSTE UND DER DICHTUNG AUFWEIST, WESENTLICHE GEISTIGE URHEBER DES INTELLEKTUELLEN KONSTRUKTIVISMUS UND GEFÄHRLICHSTE ZERSTÖRER UNSERES VOLKS-UND RASSEMÄSSIGEN INSTINKTS FÜR DAS KLARE, DAS REINE, DAS ECHTE UND ORGANISCH GEWACHSENE ZU SEHEN UND BEKÄMPFEN SIE VON DER HÖCHSTEN WARTE DES VOLKSTUMS AUS ALS INTERNATIONALE, WURZELLOSE SCHARLATANE.



MUSIKHÖREN

VON

HANS MERSMANN

HANS F. MENCK VERLAG / FRANKFURT / MAIN

Bei der Niederschrift dieses Buches war mir der Rat und die Kritik meines Kollegen, Herrn Professor Herman Roth, eine äußerst wertvolle Hilfe; ferner boten die akustischen Erkenntnisse, die mir durch das von Herrn Dr. Trautwein konstruierte und von Herrn Oskar Sala gespielte elektrische Musikinstrument Trautonium vermittelt wurden, die Unterlage für eine ganze Anzahl der hier ausgesprochenen Thesen. Für diese Hilfe sei hiermit aufrichtig gedankt.

Berlin, April 1937 *Paul Hindemith*



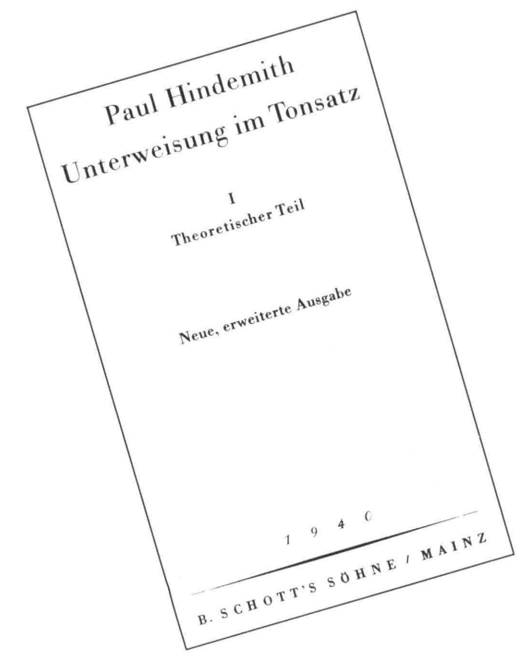
JOSEF MATTHIAS HAUER
THEORETISCHE SCHRIFTEN

BAND I

Vom Melos zur Pauke

Eine Einführung in die Zwölftonmusik

Universal-Edition A. G.
Wien Nr 8595 New York



Paul Hindemith

Unterweisung im Tonsatz

I

Theoretischer Teil

Neue, erweiterte Ausgabe

1 9 4 0

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Wir haben in diesen Schrittmachern der atonalen Bewegung, die parallele Erscheinungen im Auflösungsprozess der bildenden Künste und der Dichtung aufweist, wesentliche geistige Urheber des intellektuellen Konstruktivismus und gefährlichste Zerstörer unseres Volks- und Rassemässigen Instinkts für das Klare, das Reine, das Echte und organisch Gewachsene zu sehen und bekämpfen sie von der höchsten Warte des Volkstums aus als internationale wurzellose Scharlatane.

Ein neuer, großer Erfolg von

Franz Schreker

»Die Gezeichneten«

am Staatstheater Kassel (Kasseler Maifestspiele)

KASSELER VOLKSBLATT

Seine Musik hat immer etwas Elementares, ursprünglich empfundenes, nie etwas Gequältes, das mühsam den Sinn des Wortes zu allegorisieren, ihn mühsam zu umschreiben sucht, sondern beides, Wort und Ton, wirken so kraftvoll ineinander, daß es schwer zu sagen ist, ob dieses oder jenes zuerst da war. Während bei Strauß das Klangliche noch immer auf dem Eindruckhaft-Naturalistischen ruht, nimmt es bei Schreker den Charakter als Symbol eines Geistigen an. Keineswegs ist er deshalb nur ein Umstürzer alter Werte. Er erweist vielmehr eine eminent geistige Erfassung der alten Musiktheorie, aber ihre Anwendung ist neuartig und eigenschöpferisch. Scheinbar Abruptes und Jähes ist ohneweiters zu begreifen, da es immer seine logische Rechtfertigung findet. Und die kühnsten dissonanten Zusammensetzungen sind nötig, wenn die außergewöhnlichen Wirkungen farbenglühender und farbentrunkener Schönheit entstehen sollen, die aus seiner Phantasie gewaltig hervorwachsen. Wie brünstig wird irdische Lust im »Elysium« umarmt! Wie in berückter Schwarmgeisterei kann diese Musik einherkommen, wenn sie leidenschaftliche Gefühle ausdrückt! In dionysischen Ekstasen gischtet das Meer des wilderregten Orchesters gegen die fliehenden Sturmwolken aufgepeitschter Hörerseelen. Dagegen verschwinden die paar südländisch warmen, manchmal romantischen Ruhepunkte, die ganz gelegentlich emportauchen und jäh wieder versunken sind. Dies zeigt sich am höchsten und vollendetsten in der Atelierszene zwischen Carlotta und Alviano, die eine Reinheit und Geklärtheit aufweist, wie dies im jüngsten musikdramatischen Schaffen eine seltene Schönheit geblieben ist.

Der Beifall wuchs, als Schreker, der Komponist, mit den übrigen Herrschaften vor dem Vorhang erschien, zu begeistert stürmischen Wogen an.

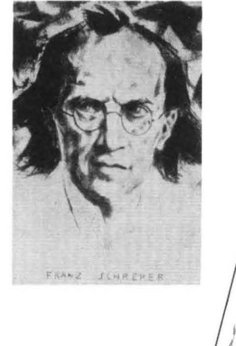
KASSELER NEUESTE NACHRICHTEN
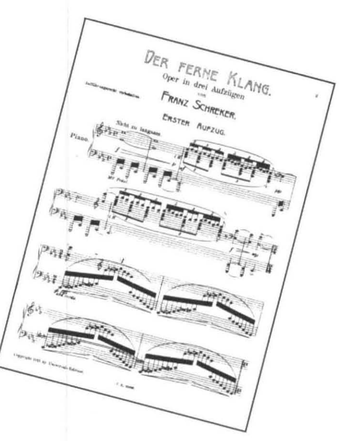
Der Beifall war am Schluß unermüdlich und Schreker mußte immer wieder vor dem Vorhang erscheinen, um die Begeisterung der Mehrheit des Publikums dankend zu quittieren.

Die von Paul Bekker inszenierte Aufführung brachte der Oper wieder einen stürmischen Erfolg. »Die Gezeichneten«, die unlängst auch in Darmstadt einen außerordentlichen Erfolg hatten und in kurzer Zeit achtmal aufgeführt wurden, sind zur Zeit Schrekers meistgespieltes Werk. Zahlreiche weitere Aufführungen stehen bevor.

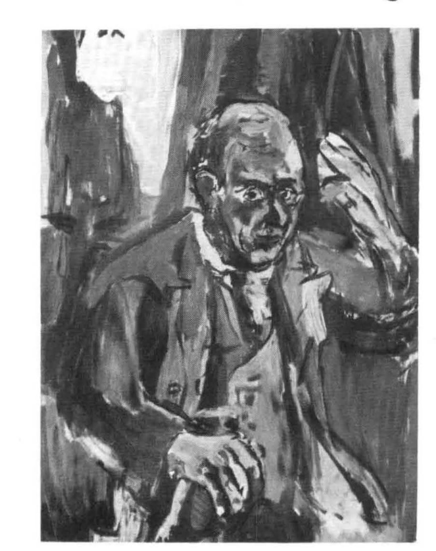
U. E. Nr. 5690 Klavierauszug mit Text .... Mk. 16·—
U. E. Nr. 5691 Textbuch .... Mk. —·90

Universal-Edition A. G., Wien — New York





Arnold Schönberg,




WIENER ERSTAUFFÜHRUNG:

FRANZ SCHREKER
Die Gezeichneten
Oper in drei Akten

PAUL BEKKER urteilt in seinem jüngsten Buche über Franz Schreker: „Die erste Begabung seit Wagner, die ihm der Art nach verwandt ist, und das gleiche Phänomen."

Bisher erzielte Schrekers Oper „Die Gezeichneten" an fünf Bühnen insgesamt

66 Aufführungen

und zwar:

20 Aufführungen: Frankfurt (Opernhaus)
19 Aufführungen: Nürnberg (Stadttheater)
11 Aufführungen: München (Nationaltheater)
9 Aufführungen: Dresden (Landestheater)
7 Aufführungen: Breslau (Stadttheater)

Bevorstehende Aufführungen:
Wien, Berlin,
Köln, Kassel, Mannheim,
Braunschweig, Magdeburg, Wiesbaden, Kiel, Halle

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung

Teuerungszuschlag 50 Prozent

UNIVERSAL-EDITION A.-G., WIEN-LEIPZIG




Kompositionen
von
ERNEST BLOCH

Auf Grund einer Abmachung mit dem amerikanischen Verleger G. Schirmer, New York, für Kontinentaleuropa mit Ausnahme von Frankreich, Spanien und Skandinavien erschien in unserem Verlage:

Kammermusik

U. E. Nr. 6950 Suite, für Viola und Klavier *) .... Mk. 42·—
U. E. Nr. 6949 Schelomo, Rhapsodie hebraïque, für Violoncell und Klavier **) .... Mk. 24·—
U. E. Nr. 6951 Streichquartett, Partitur .... Mk. 15·—
U. E. Nr. 6952 Streichquartett, Stimmen .... Mk. 50·—

Gesänge mit Klavierbegleitung

U. E. Nr. 6940 Psalm 22, für eine Baritonstimme und Klavier ***) .... Mk. 7·50
U. E. Nr. 6941 Psalm 114, für hohe Stimme und Klavier ***) .... Mk. 7·50
U. E. Nr. 6942 Psalm 137, für hohe Stimme und Klavier ***) .... Mk. 7·50
U. E. Nr. 6943/46 Herbstgedichte I/IV, für mittlere Stimme und Klavier .... à Mk. 7·50

Orchesterwerke

Schelomo, Rhapsodie hebraïque .... für Violoncell und Orchester
Trois poèmes juifs .... für großes Orchester
Hiver – Printemps .... für großes Orchester

Verlegerzuschlag 200 Prozent

UNIVERSAL-EDITION A. G., WIEN

der Vater des Atonalismus



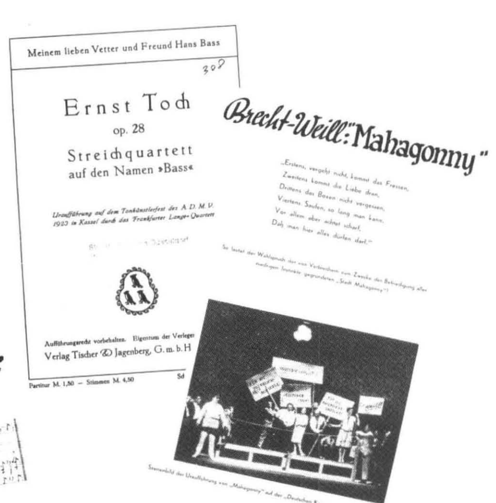
„Schönberg...

„Schönberg gehört zu den Kolumbusnaturen. Er schloß der Musik neue Ausdruckswelten auf. Halb verdrängte Melancholien, gestammelte Befürchtungen, Ahnungen, bei denen sich das Auge zum Bersten weitet, Hysterien, die mit uns allen leben, und jenes Heer der Krämpfe: sie werden Klang!"

(Der jüdische Musikliterat Siegmund Pisling über den Juden Arnold Schönberg)

KLEINE GRÖSSEN DES

Musik-Bolschewismus


Meinem lieben Vetter und Freund Hans Bass

Ernst Toch
op. 28
Streichquartett
auf den Namen »Bass«

Uraufführung auf dem Tonkünstlerfest des A. D. M. V. 1923 in Kassel durch das Frankfurter Lange-Quartett

Aufführungsrecht vorbehalten. Eigentum der Verleger
Verlag Tischer & Jagenberg, G. m. b. H

Partitur M. 1,50 – Stimmen M. 4,50

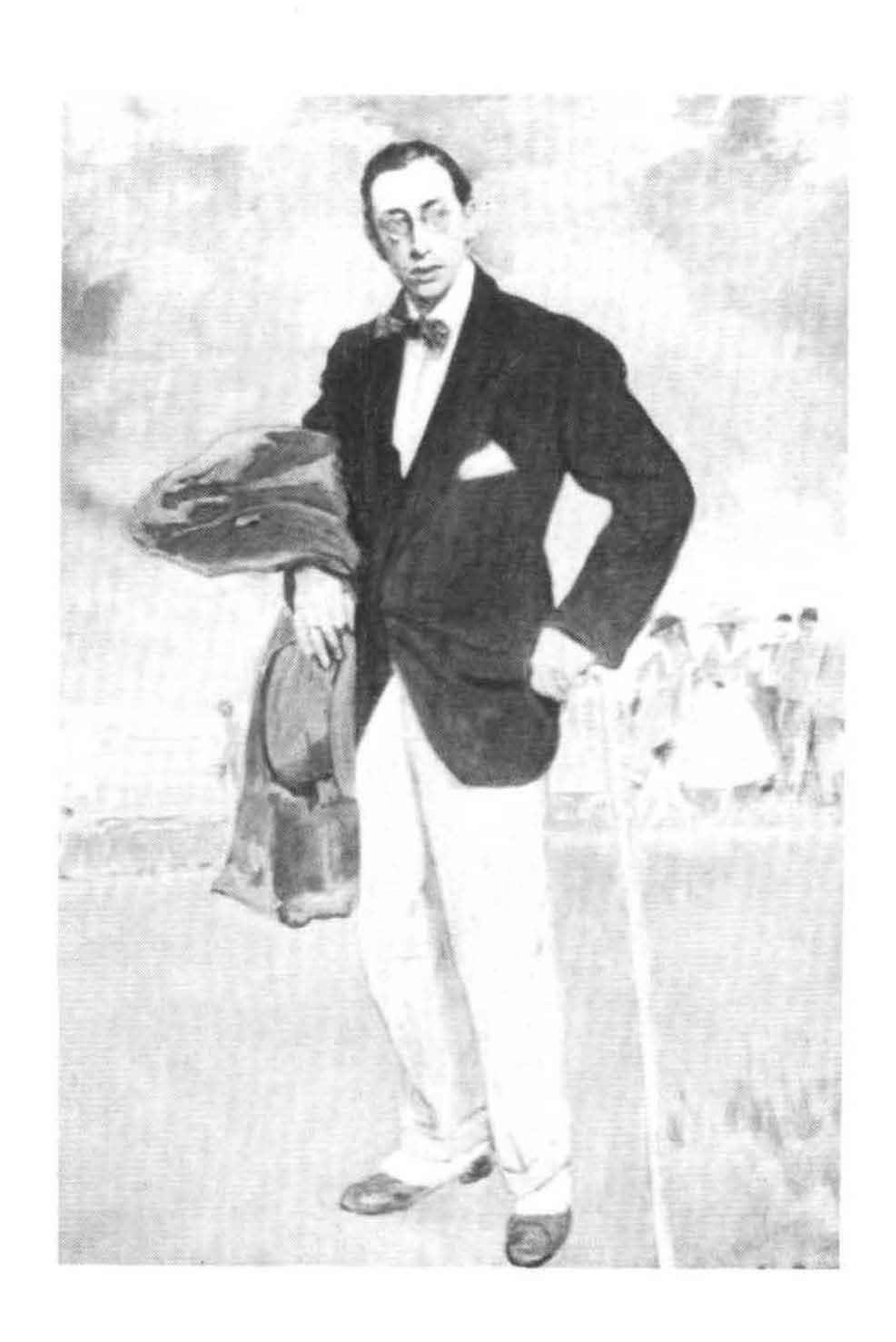
Brecht-Weill: „Mahagonny"

„Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen,
Zweitens kommt die Liebe dran,
Drittens das Boxen nicht vergessen,
Viertens Saufen, so lang man kann.
Vor allem aber achtet scharf,
Daß man hier alles dürfen darf."
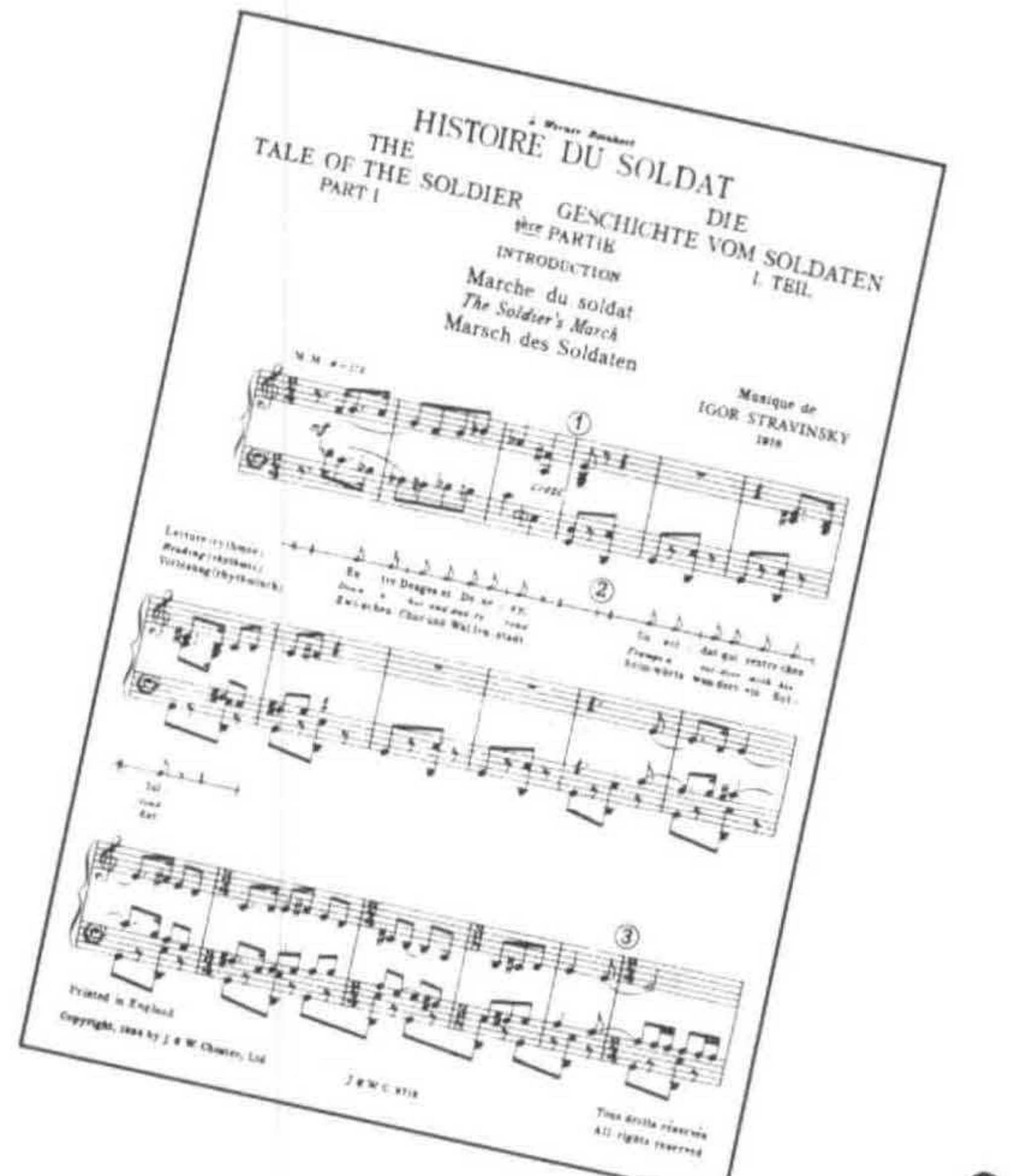
(So lautet der Wahlspruch der von Verbrechern zum Zwecke der Befriedigung aller niedrigen Instinkte gegründeten „Stadt Mahagonny"!)

Szenenbild der Uraufführung von „Mahagonny" auf der „Deutschen Kammermusik 1927" in Baden-Baden





Wer von Juden ißt,



GEORG BÜCHNERS

WOZZECK

OPER

IN 3 AKTEN (15 SZENEN)

VON

ALBAN BERG

Op. 7

KLAVIERAUSZUG VON FRITZ HEINRICH KLEIN

UNIVERSAL EDITION A. G. · WIEN

stirbt daran!
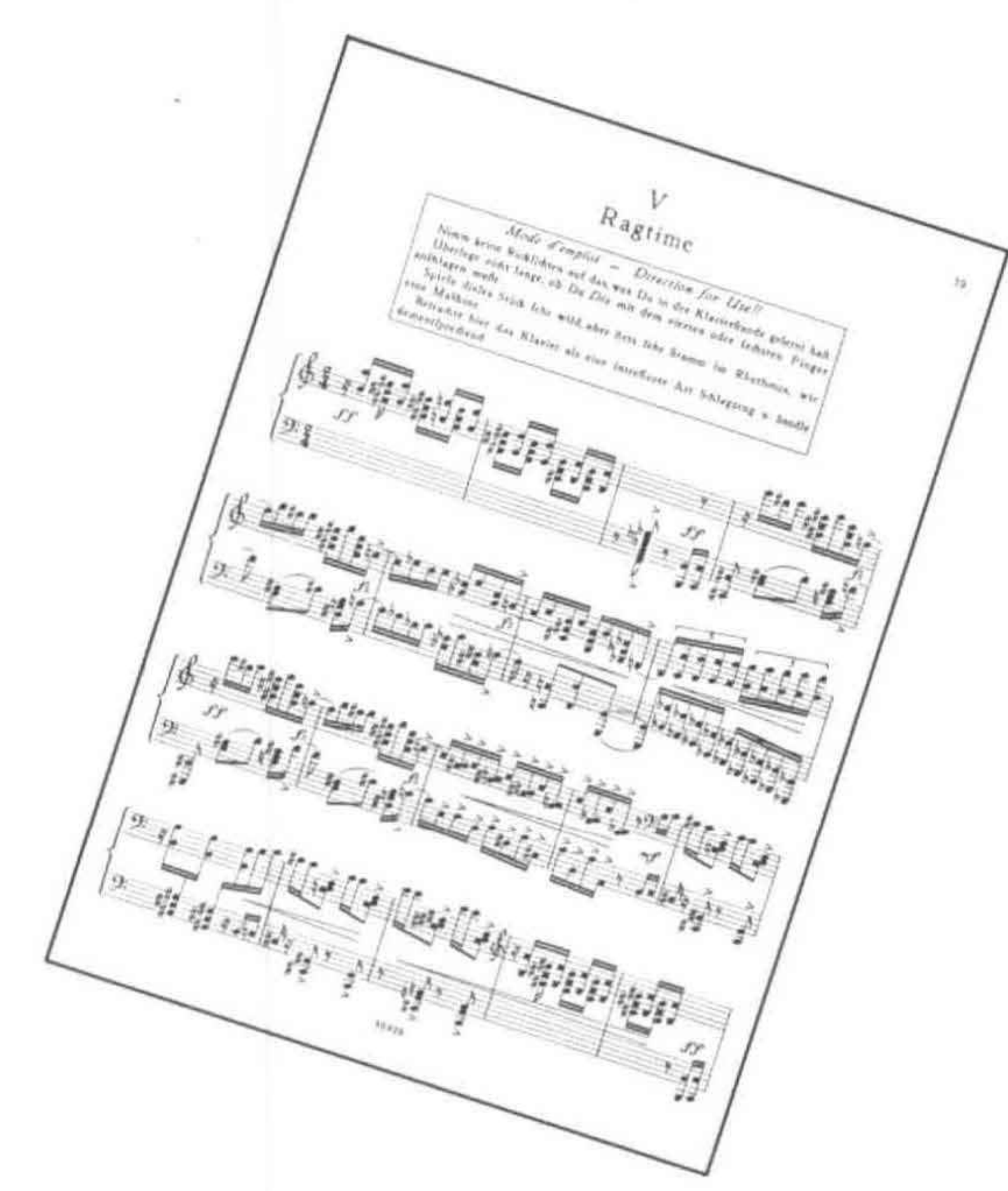


Signale No. 24 v. 12. Juni 1929

Hindemith, Neues vom Tage

Hindemiths (angeblich) „lustige Oper" Neues vom Tage auf Marcellus Schifferschen Text, ein mixtum compositum aus opera buffa, Cabaret, Revue und Sketsch, entpuppte sich bei ihrer Uraufführung an der Krolloper als ein arg niveau- und geschmackloses Machwerk, das mit seinen billigen Wirkungen mehr für die Wiedergabe an einer Vorstadtbühne als an der Staatsoper geeignet ist. Dennoch ist nicht zu bestreiten, daß das Werk auch an dieser Stätte Beifall fand, da ein Teil des Publikums offenbar ehrlich befriedigt und ein anderer so angewidert war, daß er sich nicht einmal zum Widerspruch des Zischens aufraffen konnte.

Walther Hirschberg







Die Zeitung „Deutschland" schrieb sehr treffend über „Neues vom Tage": „Es ist eine Art Buffostil, der so wenig Volkstümliches an sich hat wie nur möglich. Was hat der voreingenommene Theaterbesucher von den raffinieten kontrapunktischen Späßen und Künsten Hindemiths, von diesem ewigen orchestralen Gemekkere, diesen ewigen kurzatmigen Fetzen rein mechanischer Gehirnkonstruktionen? Sucht er nach Melodien, so wird er lange suchen!"

Der Foxtrott im Konzertsaal

von Dr. Alfred Heuß

Es ist erreicht! Der modernen deutschen Musik ist es endlich gelungen, das heutige Leben dort zu fassen, wo es sich am frivolsten und gemeinsten austobt. Der dieses „Wunder" zustande brachte, ist der Komponist Paul Hindemith in seiner Kammermusik op. 24 Nr. 1. Man steht einer Musik gegenüber, wie sie zu denken, geschweige zu schreiben noch nie ein deutscher Komponist von künstlerischer Haltung gewagt hat, einer Musik von einer Laszivität und Frivolität, die nur einem ganz besonders gearteten Komponisten möglich sein kann. Es hebt da ein Zischen und Brodeln, ein Reißen, Stoßen und Drängen an. Gekreische und Schreien dringen an unser Ohr, man sieht sinnlich verzerrte, gemeine Gesichter, hört Peitschen und Schlagen, Lachen und Schreien, Gestöhn und Jauchzen, Pfeifen und Johlen, in laszivster Art mengen sich Paare auf buchstäbliche Foxtrottmelodien, barbarische Laute halb vertierter im Taumel sich ergehender Menschen machen sich Luft, zum Schluß ein langer, alles durchdringender Pfiff, wohl ein Warnungspfiff, im Nu ist dann das Stück zu Ende. Es ist die lasterhafteste, frivolste und dabei gegenständlichste Musik, die man sich denken kann, eine Musik, die vielleicht bei Strawinsky Gegenstücke hat, aber doch wohl kaum von ihm übertroffen wird.

Zeitschrift für Musik, Februar 1923